MICHELA MARZANO

LA PORNOGRAFÍA O EL AGOTAMIENTO DEL DESEO

HQ471
M3718
BIBLIOTECA "OSCAR LIERA"
Facultad de Filosofía y Letras

MANANTIAL
Buenos Aires

UNIVERSIDAD AUTÓ
DE SINALOA
Biblioteca de Human
"BICENTENAR
Culiacán, Sinalo

Título original: *La pornographie ou l'épuisement du désir*
Buchet/Chastel, París
©Buchet/Chastel, un departament de Méta-Éditions, 2003

Traducción: Víctor Goldstein

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Etrangères et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, recibió el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Marzano, Michela
La pornografía o el agotamiento del deseo - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial, 2006.
264 p. ; 20x14 cm. (Reflexiones)

Traducido por: Víctor Goldstein

ISBN 987-500-092-2

1. Ensayo Sociológico. I. Goldstein, Víctor, trad. II. Título
CDD 854

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

© 2006, Ediciones Manantial SRL
Avda. de Mayo 1365, 6° piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar
www.emanantial.com.ar

ISBN-10: 987-500-092-2
ISBN-13: 978-987-500-092-6

Derechos reservados
Prohibida la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.Prohibida su reproducción total o parcial

A ella
A su amor
A lo impensado
Al lugar-devenir

UNIVERSIDAD AUTÓ
DE SINALOA
Biblioteca de Human
"BICENTENAR
Culiacán, Sin

Allí estás, amor mío, y sólo en ti tengo un lugar. Hacia ti alzaré la fuente de mi ser, y te abriré mi noche de mujer, más clara que tu noche de hombre; y la grandeza de amar en mí tal vez te enseñe la gracia de ser amado. ¡Licencia entonces para los juegos del cuerpo! ¡Ofrenda, ofrenda y favor de ser! La noche te abre una mujer; su cuerpo, sus remansos, su ribera; y su noche anterior donde yace toda memoria. Que el amor la convierta en su guarida.

SAINT-JOHN PERSE, *Amers*

ÍNDICE

Agradecimientos 11

Prefacio 13

Introducción 27

PRIMERA PARTE
Pornografía, erotismo y deseo

1. Pornografía y sexualidad: acerca del lugar del sujeto ... 39

2. El borramiento del deseo y el consumo del otro 53

3. La censura y lo prohibido: del derecho a la ética 75

4. Desnudo, desnudez y obsceno: de la representación del misterio a su disipación 91

5. *El amante de lady Chatterley* y las palabras de *Eros* 107

6. *El imperio de los sentidos* y el vértigo de *Tánatos* 121

7. *Historia de O:* de la esclavitud voluntaria a la pérdida de la identidad 131

SEGUNDA PARTE
Pornografía, sociedad y violencia

8. La ideología de la transparencia: de la intimidad a su borramiento 147

9. Del hiperrealismo a la sobreexposición orgánica: pornografía clásica y pornografía contemporánea 167

10. De la sobreexposición a la fragmentación: pulsiones, violencia y borramiento de la subjetividad .. 183

11. Cuando la respuesta a la pornografía es ella misma pornográfica: *Baise-moi* y *Pornocratie* 197

12. Actores y actrices porno: motivaciones, sueños y desilusiones 213

13. ¿Puede la imagen "violar"? Pornografía y adolescencia 227

Conclusión 243

Bibliografía 249

AGRADECIMIENTOS

Gracias a todos aquellos con quienes pude hablar de este libro. Ellos me ayudaron a encontrar las palabras para decirlo.

Gracias a mi madre, que comprendió cómo y cuándo estar a mi lado.

Gracias a Jean-François Bouthors, que confió en mí.

Gracias a Carole Cohen, Gérald Larché, Patrick Pharo y Gérard Rabinovitch, que leyeron mi manuscrito y a menudo me hicieron observaciones muy atinadas.

Gracias a Jean-Paul Amman, que, a su manera, contribuyó en la culminación de este trabajo.

Gracias a Alain Milon. De no ser por su apoyo y sus consejos, jamás habría escrito este libro.

PREFACIO

La verdadera traición es seguir al mundo en su camino, y emplear el espíritu para justificarlo.
JEAN GUÉHENNO, *Caliban parle*

Utilizar el lenguaje como si estuviera siempre disponible e inagotable es despreciar la verdad de las palabras.
JEAN CLAIR, *La Barbarie ordinaire*

El objetivo de esta obra es mostrar qué representaciones de la sexualidad pone en escena la pornografía, y cómo las "conductas" pornográficas terminan por borrar el cuerpo, despojando al individuo de su subjetividad.[1] Nuestra hipótesis es que la pornografía dista mucho de encarar el problema de la sexualidad en sus aspectos oscuros, como lo hace el erotismo. Porque, al tiempo que trata de poner en escena los aspectos más ocultos y reprimidos de la vida humana, vacía el misterio de la sexualidad de todo contenido. Al tener la pretensión de representar los fantasmas masculinos y femeninos, borra toda especie de subjetividad y reduce a aquéllos a simples productos de consumo. Al querer

1. En la medida de lo posible, a todo lo largo de esta obra trataremos de utilizar el término "neutro" de individuo, más que sus declinaciones en femenino y masculino. Porque, a pesar de las referencias frecuentes a relaciones heterosexuales, lo que aquí nos interesa es mostrar cómo la pornografía (ya sea hétero u homosexual) presenta características cualitativas que la diferencian del erotismo. Al mismo tiempo, la decisión de hablar de individuos más que de mujeres y de hombres, de ningún modo implica la voluntad de negar la existencia de una diferencia de sexos. El individuo siempre es un hombre o una mujer, independientemente de sus orientaciones sexuales, en la medida en que resulta difícil negar la evidencia de la diferencia anatómica de los sexos.

poner el cuerpo en primer plano, lo transforma en "carne para dominar". Al tiempo que trata de alimentar el deseo, lo torna imposible incluso antes de que pueda surgir. Al querer cuestionar lo prohibido, lo borra antes incluso de interpelarlo.

Abordar el problema de la pornografía desde un punto de vista ético, no significa querer clasificar *a priori* el bien y el mal, ni tampoco encarnizarse "en construir una ciencia de la sexualidad",[2] sino más bien mostrar lo que una "visión pornográfica" del individuo puede implicar por lo que respecta a su estatuto y a su lugar en el mundo, por lo menos en la medida en que las representaciones pornográficas nos obligan a preguntarnos si el sujeto todavía tiene un lugar, el cuerpo todavía un estatuto, y el deseo todavía una significación.

Al representar a cuerpos que no son ya cuerpos sino un conjunto de fragmentos, individuos que no son ya sujetos sino autómatas, un deseo que no es ya un deseo sino un goce orgánico, la pornografía contribuye a borrar la idea misma de ser humano. Al integrarse en el interior de una "voluntad de saber", celebra el fin de la sexualidad y el desfallecimiento de todas las categorías consustanciales a la persona: el yo y el otro, lo masculino y lo femenino, la libertad y la coerción, la aceptación y el rechazo, lo bello y lo feo. Al tiempo que pretende esclarecernos sobre el "saber del placer", finalmente representa el reino del "cero absoluto" que anunciaba Nietzsche, y pone un término definitivo a toda genealogía del "hombre de deseo": "Todos, desde hace muchos años, vivimos en el reinado del príncipe Mangogul: víctimas de una inmensa curiosidad por el sexo, obstinados en interrogarlo, insaciables en oírlo y que nos hablen de él, rápidos para inventar todos los anillos mágicos que podrían forzar su discreción. Como si fuera esencial que de ese pequeño fragmento

2. Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, t. I, La Volonté de savoir*, París, Gallimard, 1976, pág. 21 [trad. cast.: *Historia de la sexualidad, volumen 1, La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1977].

de nosotros mismos pudiéramos extraer no sólo placer sino saber, y todo un juego sutil que pasa de uno a otro: saber del placer, placer de saber el placer, placer-saber, y como si ese caprichoso animal que alojamos, por su parte, tuviera una oreja lo bastante curiosa, ojos lo bastante atentos, una lengua y un espíritu lo bastante bien hechos para tener un gran conocimiento de todo esto, y ser totalmente capaz de decirlo, no bien uno lo solicitara con un poco de habilidad".[3]

Desde este punto de vista, la pornografía ni siquiera es subversiva. Por cierto, se viste con los ropajes de la rebelión y pretende oponerse a toda forma de "represión" del sexo.[4] Pero lo hace únicamente con miras a ocultar la afirmación de una dictadura, de un sistema de fuerzas que borran la intimidad. Ella se afirma partidaria de la omnipotencia del deseo. Pero sólo para desembocar en su agotamiento. A tal punto que, para dar fe hoy en día de un acto de "resistencia", uno se ve obligado a preguntarse adónde fue el Hombre,[5] como Primo Levi ante las imágenes de espanto de los campos, y a reubicar un espacio conceptual donde la *transgresión*, lo *prohibido*, el *pudor* y la *intimidad* nuevamente encuentran su lugar. Pero tal vez no sea inútil aclarar que el abordaje ético se distingue claramente del jurídico. Al respecto, las páginas siguientes no quieren ser una piedra más de una restauración cualquiera de un "orden moral". Echar una mirada crítica sobre la pornografía no significa predicar la prohibición o la culpabilización sino más bien interrogarse sobre lo que revela de nuestra relación con el cuerpo, con el deseo, con uno mismo y con el otro, lo que se exhibe como pornográfico.

3. *Ibid.*, págs. 101-102.

4. "Hablar contra los poderes, decir la verdad y prometer el goce; enlazar entre sí la iluminación, la liberación y voluptuosidades multiplicadas; sostener un discurso donde se unen el ardor del saber, la voluntad de cambiar la ley y el esperado jardín de las delicias, eso es lo que sostiene en nosotros el encarnizamiento en hablar del sexo en términos de represión", *id.*, pág. 14.

5. Levi, Primo, *Si c'est un homme* (1958), París, Julliard, 1987 [trad. cast.: *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph Editores, 1987].

No se trata de reducir las prácticas sexuales al silencio ni de disfrazarlas, ni, tampoco, de ordenar por un lado las actividades lícitas y representables y, por el otro, las que serían ilícitas y obscenas. La obscenidad, como vamos a mostrarlo, no reside en las prácticas o en las actividades, y el cuerpo, en sí, jamás es obsceno. Por lo tanto, no se trata aquí de proponer un manifiesto cuyo contenido sea "del sexo no se habla".[6] Lo que encaramos no es el "encierro" de la sexualidad. Nuestro propósito, más bien, es mostrar que se puede hablar de la sexualidad sin por ello "cubrirla de basura", como ya lo decía David Herbert Lawrence.[7] Entre el "decirlo y mostrarlo todo", y el "ocultarlo todo" existe la posibilidad de colocarse en los intersticios del lenguaje para hacer aparecer paisajes desconocidos e inventar un mundo que falta. Y esto, sin pecar por "exceso de realidad o de imaginación",[8] como tiende a hacerlo la pornografía, cuando borra no sólo toda tentativa personal para encontrar una senda de acceso al deseo sino también el propio deseo, que hace la humanidad del Hombre.

Michel Foucault ya había puesto en guardia contra las facilidades de una historia de la sexualidad centrada en el concepto de represión. Pero aquí partiremos de un supuesto diferente. En efecto, no se tratará "de ver cómo, en las sociedades occidentales modernas, se había constituido una 'experiencia' tal que los individuos tuvieron que reconocerse como sujetos de una 'sexualidad'".[9] Más bien se trata de ver cómo, por la pornografía y en ella los individuos pierden su estatuto de *sujetos*. Y esto no porque la sexualidad sea una "invariante" sino porque –independientemente de sus "formas históricamente singulares"– ella está entre las cosas que permiten que la subjetividad emerja y se afirme.

6. "Tal sería lo propio de la represión, y lo que la distingue de las prohibiciones mantenidas por la simple ley penal: ésta funciona realmente como condena que debe desaparecer, pero también como exhortación de silencio, afirmación de inexistencia y, por consiguiente, verificación de que de todo eso no hay nada por decir, ni por ver, ni por saber." M. Foucault, *op. cit.*, pág. 10.

7. Lawrence, David H., *Pornographie et obscénité* (1929), París, Éditions Fayard, 2001, pág. 19.

8. Deleuze, Gilles, "La littérature et la vie", en *Critique et clinique*, París, Éditions de Minuit, 1993, pág. 12.

9. Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, L'Usage des plaisirs, t. II*, París, Gallimard, 1984, pág. 10.

Foucault tenía como objetivo analizar "las prácticas por las cuales los individuos se ven llevados a prestar atención a sí mismos, descifrarse, reconocerse y declararse como sujetos de deseo, haciendo jugar entre ellos mismos y ellos mismos cierta relación que les permitiera descubrir en el deseo la verdad de su ser, ya fuera natural o caído".[10] En esta perspectiva, el objetivo de este libro es analizar cómo la pornografía invita a los individuos a borrar no solamente su deseo sino también su subjetividad. Por lo demás, reconocerse como un "sujeto de deseo" no significa identificarse o mirarse como un "loco", un "enfermo" o un "criminal" sobre la base de relaciones de fuerza y relaciones de poder –vale decir, a partir de un sistema de normas y de reglas "que se apoyan en instituciones religiosas, judiciales, pedagógicas, médicas"–[11], sino más bien reconocerse como una *persona* y no como una *cosa*, como un individuo libre y autónomo, y no como un instrumento. Precisamente por eso no se trata de negar la existencia de un "diagrama de poder que se extiende a través de saberes calificados"[12] ni, tampoco, de negar el hecho de que el individuo se construye a sí mismo a partir de esa red, al punto de construir la relación consigo mismo como una forma de dominio; según las palabras de Gilles Deleuze: "Es como si las relaciones del afuera se doblaran, se curvaran para hacer un doblez y dejar surgir una relación consigo, constituir un adentro que se cava y se desarrolla según una dimensión propia".[13] Se trata más bien de afirmar la especificidad del deseo como lo que puede caracterizar el *adentro* de manera particular; lo que puede impedir que éste no sea otra

10. *Ibid.*, pág. 11.
11. *Id.*, págs. 9-10.
12. Deleuze, Gilles, *Foucault*, París, Éditions de Minuit, 1986, pág. 106.
13. *Ibid.*, pág. 107.

cosa más que un doble del *afuera*; lo que puede permitir que cada individuo sea *único* e *irreemplazable*.

Tratar de mostrar que la pornografía borra lo humano en el Hombre significa partir del presupuesto de que el ser humano, en cuanto tal, es una persona y que jamás debe ser tratado como un instrumento sino siempre como un fin; que cada individuo es autónomo y, en cierto modo, dueño de sus decisiones y de sus elecciones, y por último, que cada persona posee una dignidad intrínseca que nadie tiene derecho a quitarle.[14] Pero hablar de la persona, de su autonomía y de su dignidad no conduce inevitablemente a olvidar que esos valores sólo tienen sentido en la medida en que estén al servicio de los individuos. A pesar de la objeción fácil que consistiría en oponernos la existencia de un derecho individual para hacer uso de su autonomía y reducir su propio cuerpo a una cosa y su persona a un instrumento de placer –para de ese modo justificar toda representación pornográfica–, mostraremos que esa autonomía justamente permite tomar la medida de nuestra libertad y evitar la degradación del individuo.

Así como la libertad se opone conceptualmente a la esclavitud, a tal punto que sería "lógicamente" absurdo afirmar que uno es libre de ser esclavo,[15] ya que la esclavitud pone un término definitivo a la libertad, de igual modo la autonomía se opone conceptualmente a la heteronomía.[16] Poder darse una ley –"autonomía" significa literalmente "ser regido por sus propias leyes"– implica la exclusión de un tercero que podría reemplazar nuestra ley por la suya, convirtiéndose así en nuestro "amo".[17]

14. Como lo escribe Kant: "El hombre no es una cosa; por consiguiente no es un objeto que pueda ser tratado *simplemente* como un medio; sino que en todas sus acciones debe ser siempre considerado como un fin en sí mismo". E. Kant, *Fondements de la métaphysique des mœurs* (1785), París, Vrin, 1980, pág. 106.

15. "Renunciar a su libertad es renunciar a su calidad de hombre, a los derechos de la humanidad, hasta a sus deberes." J.-J. Rousseau, *Du contrat social* (1762), *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1964, pág. 356.

16. Cuando se habla de heteronomía, en general se refiere uno al estado de la voluntad que extrae fuera de sí misma, en los impulsos o las reglas sociales, el principio de su acción.

No se puede aceptarlo todo en nombre de la autonomía, así como no es posible sancionarlo todo en nombre de la dignidad. Aceptarlo todo sería no darse cuenta de que, en ocasiones, detrás de una elección aparentemente autónoma se oculta una situación de dependencia que obliga a escoger aquello que, de otro modo, no lo habría sido. Sancionar a un individuo apoyándose en el hecho de que uno "sabe" mejor que él lo que para él está *bien*, también significa negarle la posibilidad de escoger y de juzgar, y por tanto negarle una parte de su dignidad: "En muchos aspectos, la indignación moral manifestada por la *buena sociedad* frente a la prostitución da materia para el escepticismo [...]. ¡Como si prostituirse fuera la voluntad absolutamente libre de las chicas, como si para ellas fuera una diversión! Claro [...] existe un período de placer y despreocupación. Pero ¡a qué precio, y qué breve! [...] ¿O acaso se considera que es una delicia, noche tras noche y en cualquier clima, correr por las calles para ofrecerse como una presa y servir de mecanismo eyaculatorio al primer llegado, por repugnante que fuera? [...] ¿Creerán que esta

17. Precisamente en este marco se puede comprender cómo la renuncia absoluta a su propio "yo" a la que hace referencia Sacher-Masoch en sus "contratos" con Wanda de Dunaiv representa la abdicación total, no sólo de su propia libertad, sino también de su propia autonomía. En el famoso *Contrato entre Wanda y Sacher-Masoch*, Mme. de Dunaiv acepta a Sacher-Masoch como esclavo, a condición de que éste renuncie completamente a su *sí*. Porque: "Fuera de la mía, carece usted de voluntad. Entre mis manos es usted un instrumento ciego que ejecuta todas mis órdenes, sin discutirlas. [...] Al igual que su cuerpo, su alma también me pertenece, y aunque ocurriera que sufra mucho por ello, deberá someter a mi autoridad sus sensaciones y sus sentimientos. [...] Fuera de mí, usted no tiene nada; para usted, yo lo soy todo, su vida, su porvenir, su felicidad, su desdicha, su tormento y su alegría [...]. Si ocurriera que ya no pudiera soportar mi dominación [...], tendrá que poner fin a su vida: jamás le devolveré la libertad". Sacher-Masoch, "Choses vécues", *Revue bleue*, 1888, en G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, París, Éditions de Minuit, 1967, pág. 254.

vida pueda ser escogida con ese libre arbitrio que es el único que justificaría a cambio la indignación moral?".[18] Como lo observa Schiller, el problema es no olvidar que también la dignidad tiene sus grados y que sólo se convierte en "nobleza" si se acerca a la "gracia y la belleza".

¿Cómo admitir entonces que cada individuo, como sujeto autónomo y digno, tiene no sólo la posibilidad sino también el derecho a disponer de su vida y de su cuerpo, sin olvidar sin embargo que hay límites que no se pueden superar, más allá de los cuales el sujeto no sería ya ni autónomo ni digno? ¿Cómo evaluar éticamente una elección y una decisión sin que ello implique una clasificación previa de los valores y una "dictadura" de las preferencias? ¿Cómo tenerlo todo en cuenta y aceptar que, a veces, algunas razones insondables llevan a los individuos a actuar contra sí mismos de manera perjudicial? Y por último, ¿cómo pensar la degradación y la alienación en su relación con la libertad?[19]

18. Simmel, Georg, "Quelques réflexions sur la prostitution dans le présent et dans l'avenir" (1892), en *Philosophie de l'amour*, París, Rivages, 1988, págs. 11-12.

19. Sostener que el cuerpo no es un objeto a total disposición del individuo, sin por ello negar que cualquiera "utiliza" cotidianamente y con justa razón su cuerpo es una posición extremadamente difícil de defender si, por un lado, no se quiere encerrar uno en el interior del pensamiento kantiano ni, por el otro, llegar a la posición de aquellos que hacen del cuerpo una simple "propiedad" de cada individuo. Seguir completamente a Kant y su condena explícita de toda instrumentación del cuerpo nos haría perder de vista el hecho de que el cuerpo y su materialidad nos definen de igual modo que la racionalidad y la conciencia. Para Kant, en efecto, disponer de su cuerpo significa disponer de su persona, y disponer de su persona como de una simple cosa induce una degradación de su humanidad [véase en particular, E. Kant, *Leçons d'étique* (1775-1780), París, Le Livre de poche, 1997, págs. 292-293]. Pero adoptar al pie de la letra su punto de vista tendría por efecto devaluar el cuerpo, ya que éste para él también y sobre todo es la fuente de toda "inclinación". Por lo demás, aceptar una posición como la de Robert Nozick, que considera el cuerpo como una propiedad del individuo, tendría por efecto reducir al primero a una simple cosa de la que el segundo podría disponer en su totalidad, hasta su alienación, incluso, en su punto

En su obra *El discurso de la servidumbre voluntaria*, Étienne de La Boétie muestra claramente que la degradación existe cuando el hombre ha perdido su libertad y debe obedecer.[20] Pero esto no resuelve el problema, porque uno está obligado a reconocer que a menudo uno "obedece" no obligado y constreñido o bajo los efectos del terror sino voluntariamente. Aquel que escoge dejar de ser libre, entonces, ¿todavía es un *sujeto*, tiene todavía *humanidad*? ¿De dónde nace ese deseo de sumisión?

No es posible dar respuesta a estas preguntas con facilidad. Hasta el psicoanálisis se ve imposibilitado de describir la génesis de tal deseo, salvo que nos contentemos con un relato más o menos simbólico y universal que nos explique que debe de haber habido algunos "fallos" en esa génesis, en las relaciones entre padres e hijos, etc.[21] A pesar de esta dificultad, no es menos cierto que la renuncia a la libertad y la caída en la degradación son problemáticas. Porque la renuncia a lo que atañe a la humanidad del Hombre permite una reducción del individuo a una *cosa*, y conduce a su aniquilamiento como *sujeto*. Y sólo combatiendo el deseo de sumisión es posible también luchar contra el deseo de poder que justamente se realiza cuando logra suscitar el eco favorable del precedente, que es su complemento. De tal modo que oponer a ese deseo el "hay que" y el "no hay que" depende de una preocupación ética y no de una voluntad totalitaria de imponer sus ideas a los otros. Todo lo contrario, el totalitarismo

límite, hasta una forma de "servidumbre voluntaria". Al respecto, véase R. Nozick, *Anarchie, État et utopie* (1974), París, PUF, 1988; *The Examined Life*, Nueva York, Simon and Schuster, 1989.

20. La Boétie, Étienne de, *Le Discours de la servitude volontaire*, París, Payot, 1976 [trad. cast.: *El discurso de la servidumbre voluntaria*, Barcelona, Tusquets, 2000].

21. Pero el hecho de querer explicarlo todo, ¿no depende también de una forma de omnipotencia, la misma que los psicoanalistas se esfuerzan por combatir en nombre de la realidad? A tal punto que se encuentran extrañamente atrapados en una doble coerción: salvaguardar los límites de lo real, que ponen una barrera a las fantasías de la omnipotencia, y, al mismo tiempo, tratar de reducirlo todo a las relaciones padres-hijos en la primera infancia...

puede afirmarse cuando deja de haber límites.[22] Como lo muestra muy eficazmente Pier Paolo Pasolini en su último largometraje, *Saló, o los 120 días de Sodoma*,[23] todo cuanto ocurre a las jóvenes víctimas, en el film, encuentra su posibilidad en el hecho de que los cuatro protagonistas, oficiales de las SS de civil, ya no tienen más "límites" y utilizan su poderío, su riqueza y su poder

22. Como lo subraya Étienne de La Boétie: "Un pueblo así sojuzgado por ruindad de un traidor cae en el envilecimiento, y hasta en tal profundo olvido de todos sus derechos que es casi imposible despertarlo de su sopor para que los recupere, sirviendo tan bien y de tan buena gana que, al verlo, diríase que no sólo perdió su libertad sino también su propia *servidumbre*, para adormecerse en la más embrutecedora *esclavitud*" (É. de La Boétie, *op. cit.*, págs. 189-190). Lo cual no impide, sin embargo, como lo dice el autor en varias oportunidades, que "no es posible mantener a nadie en servidumbre sin perjudicarlo [...]. Que la libertad es natural, y que, a mi modo de ver, no sólo nacemos con nuestra libertad sino también con la voluntad de defenderla. Y si por ventura hay algunos que todavía dudan y están tan envilecidos que desconocen las bondades y afectos innatos que les son propios, será menester que les haga el honor que merecen y que, por así decirlo, subs a la cátedra a los animales para enseñarles su naturaleza y su condición". *Ibid.*, págs. 185-186.

23. Film realizado en 1975, poco antes del asesinato de Pasolini. La historia ocurre alrededor de 1944-1945 en la república de Saló, cuando cuatro notables fascistas (el Duque, el Monseñor, el Presidente y su Excelencia) deciden pasar cierto veinte días en una casa para satisfacer sus fantasmas perversos. Así, mandan raptar a ocho mujeres y ocho hombres, todos jóvenes, que deben someterse a sus exigencias, organizadas en tres círculos: "Círculo de las pasiones", "Círculo de la mierda" y "Círculo de la sangre". En cada "círculo" una narradora cuenta historias para excitar a los cuatro "señores", que a menudo interrumpen el relato para poner en práctica los pasajes más "sugestivos" (véase en particular la escena de la comida basada en excrementos para festejar las bodas del Presidente con un muchacho vestido de novia). Así se llega a la "solución final": tres "señores" se consagran al suplicio de las víctimas, mientras que el cuarto se limita a contemplar lo que los otros hacen, espectador/*voyeur* de escenas atroces. Con relación a los films anteriores de Pasolini, y en particular a aquellos que forman la *Trilogía de la vida* (*El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*), el lugar del sexo ha cambiado por completo. Antes representaba una forma de liberación, de felicidad, de dicha. En *Saló*, por el contrario, las relaciones sexuales son el símbolo de la posesión de ciertas personas por otras, ya que los propios individuos están reducidos al estado de cosa.

para reducir a "inocentes" a "objetos" y realizar así su "sueño sádico". Toda esta obra de Pasolini, de una atrocidad que roza casi lo innominable, se presenta como una metáfora sexual de los crímenes contra la humanidad cometidos por el nazismo y el fascismo: los cuatro "señores" (Curval, Blangis, Durcet y el Obispo), es decir, los personajes de la novela de Sade, *Los 120 días de Sodoma*, se conducen con sus víctimas exactamente como los nazi-fascistas con las suyas: las consideran como objetos entre sus manos y, desde el comienzo, destruyen toda posibilidad de relación humana entre ellas:[24] "Los poderosos de Sade no hacen otra cosa que escribir reglamentos y aplicarlos, reduciendo a humildes víctimas al estado de cosas [...]. La figura principal es la acumulación (de crímenes); pero también la hipérbole ("quisiera llegar al límite de lo soportable") [...]. En *Saló*, el sexo es una representación, o una metáfora, del sexo como obligación y fealdad. En otros términos, es la representación (tal vez onírica) de lo que Marx llamó la cosificación del hombre: la reducción del cuerpo al estado de cosa".[25]

Así, la manera que tiene un individuo de vivir su relación con el cuerpo y con la sexualidad es totalmente central, a partir del momento en que uno se interesa en el estatuto de la persona y la emergencia de su subjetividad. Más cuando el consentimiento a una representación cosificante de su cuerpo y de su sexualidad contribuye a la negación del "yo", de su especificidad, de sus deseos.

Este libro no trata de decir lo que hay que hacer o pensar, sino más bien de mostrar que a través de la invasión de las representaciones pornográficas se impone una visión particular de lo

24. Como lo dice el Presidente a los jóvenes raptados apenas se inicia el film: "Débiles criaturas encadenadas, destinadas para nuestro placer. Espero que no cuenten con encontrar aquí la ridícula libertad concedida por el mundo exterior. Ustedes se encuentran fuera de los límites de toda legalidad".

25. Pasolini, Pier Paolo, "Entretien", *Corriere della Sera*, 25 de marzo de 1975.

humano y de la sexualidad precisamente. No se trata de "dar lecciones". Ni de argumentar en favor de una "estética *m*", vale decir, de una representación edulcorada de las cosas del sexo. La sexualidad humana nunca es algo fácil, lineal, sencillo. Sostener esto sería cerrar los ojos a lo que hay en ella de oscuro y de tenebroso. Pero una cosa es reconocer la existencia de la angustia, sin la cual la sexualidad no se destacaría de la simple actividad animal ni sería erótica –como lo veremos con Georges Bataille–, y otra exponer, hasta sobreexponer, como lo hacen las representaciones pornográficas, las ganas de "destruir" al otro y de destruirse con él. No querer comprender que hay cosas que no se muestran o que no se dicen, porque mostrarlas y decirlas equivale a borrarlas, es no ver que la sexualidad pertenece a una esfera tan íntima –donde cada uno pone en juego su propia subjetividad– y que su sobreexposición corresponde muy sencillamente a su negación. De igual modo, no reconocer que la pornografía es portadora de un discurso normativo sobre el sexo, discurso donde se hallan en acción relaciones de poder que transforman al individuo en cosa a dominar, significa olvidar una de las lecciones más preciosas de Michel Foucault, y creer que la sola violencia que se ejerce sobre el sexo debe remitirse "a la forma única del gran Poder".[26]

Sin duda, como luego lo veremos, es cierto que la sexualidad no excluye toda violencia ni toda forma de poder: el abandono y la pérdida momentánea de los límites del cuerpo y de las barreras entre el "yo" y el "tú" posibilitan la oscilación continua entre una pulsión fusional y otra destructora. Desear a alguien siempre significa oscilar entre el dominio del otro y el abandono de sí. Pero una cosa es reconocer la índole compleja y en ocasiones paradójica del deseo, y otra querer transformar al otro en un objeto de libre disposición. Una cosa es admitir la existencia, en la sexualidad, de un componente de violencia, y otra defender la idea de que la sexualidad es intrínsecamente violenta, que nada

26. Foucault, Michel, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, pág. 129.

hay de "molesto si alguna gente se disfraza de nazi para sus fantasías sexuales", y que "la verdadera libertad se obtiene a partir del instante en que ya no se tienen referencias sobre lo que está bien y lo que está mal".[27]

Satisfacerse con un "objeto imaginario", accesible únicamente por intermedio de un argumento repetitivo de dominación, transforma al individuo en una marioneta. Lo que abre la posibilidad de quitarle toda libertad, pero todavía más de reducirlo a *nada* y borrarlo.[28]

27. Palabras de Ovidia, actriz y realizadora de films pornográficos, recogidas por la autora.

28. Desde este punto de vista, es interesante hacer referencia por lo menos al film de Liliana Cavani, *Portero de noche* (1973), que pone directamente en relación los horrores del nazismo y el sadomasoquismo, para denunciar el totalitarismo implícito en determinadas prácticas sexuales. El film narra la historia de Lucía, la mujer de un famoso director de orquesta. Al acompañar a su marido a Viena, descubre que el "portero de noche" de su hotel es un ex SS del campo de concentración donde ella estaba prisionera. Entonces tenía quince años, y él la había forzado a ser su compañera de juegos sádicos. "Fascinada" por este encuentro, Lucía se deja arrastrar de nuevo a una relación sadomasoquista que la llevará, con su partenaire, a la muerte.

INTRODUCCIÓN

Al fin y al cabo, ¿qué es la pornografía? En arte, no es ni la carga ni la estimulación sexual. Ni siquiera la intención deliberada del artista de despertar o excitar el deseo sexual. No hay nada que decir del deseo sexual mismo, a partir del momento en que se manifiesta sin vueltas, y no solapadamente, a hurtadillas. La estimulación sexual normal es benéfica para la vida humana en lo cotidiano. [...] La pornografía consiste en tratar de rebajar el sexo, de cubrirlo de basura. [...] Una desnudez repugnante y desvalorizada, un acto sexual repugnante y degradado: ambos groseros, desvalorizados, repugnantes.

DAVID HERBERT LAWRENCE, *Pornografía y obscenidad*

¿Qué es la pornografía? ¿Cómo calificarla? ¿Cómo diferenciarla del erotismo? ¿Es posible todavía encarar tal distinción a partir del momento en que la frontera entre esos dos géneros de representaciones hoy parece cuestionada, y el cine, la literatura, las revistas, la televisión e Internet dan cabida a lo que antes estaba reservado a un público específico, en lugares circunscriptos, como los cines X o los *sex-shops*? ¿Cómo lograrlo sin por ello utilizar una lógica binaria y simplista que describe *a priori* los límites entre un "buen erotismo" y una "mala pornografía"? ¿Cómo explicar que el levantamiento de toda barrera contribuye a deslegitimar cualquier escrito sobre la sexualidad? ¿Cómo mostrar, por último, que el hecho de tratar de distinguir estos dos conceptos no apunta a censurar la representación del cuerpo y de la sexualidad sino, más bien, a devolverle una credibilidad y un interés que las imágenes pornográficas le quitan?

La idea de que no habría diferencia entre el erotismo y la pornografía se apoya hoy en la verificación de que cada criterio susceptible de distinguir estos dos géneros de representación es trivial o ideológico. Trivial, en la medida en que se pretende que

el erotismo es implícito y sutil, a diferencia de la pornografía, que, en cambio, sería explícita y grosera. Ideológico, en la medida en que el erotismo sería aceptable y noble, a diferencia de la pornografía, que sería repugnante e innoble. Por lo demás, la índole implícita o explícita de las imágenes sería una simple cuestión de "cantidad"; la diferencia entre sutileza y grosería, una cuestión de gusto, y la división entre aceptabilidad y repugnancia o entre nobleza e ignominia, el resultado de una toma de posición moralizadora. Pero la cantidad, el gusto y el moralismo, según esta posición, no bastan para establecer una barrera infranqueable y cualitativa entre erotismo y pornografía. A tal punto que la afirmación de Alain Robbe-Grillet según la cual "la pornografía es el erotismo de los otros" resumiría claramente la hipocresía de todos aquellos que insisten en la necesidad de distinguir el erotismo de la pornografía.

Sin embargo, a nuestro juicio, entre estos dos géneros de representaciones existe una verdadera diferencia cualitativa, ya que la pornografía no es ni el erotismo de los otros ni, más aún, un erotismo más explícito o más crudo sino, por el contrario, la misma negación del erotismo y de la sexualidad. Por otra parte, el problema no está en la "cantidad" de carne mostrada ni, tampoco, en la precisión "quirúrgica" con que algunas escenas son representadas. No reside en la manera en que un realizador rueda o monta su film, en que un escritor o un pintor detalla las partes del cuerpo o las actividades de sus personajes.[1] Lo problemático es más bien la representación que la pornografía nos da del individuo.[2]

1. "Cuando la policía incursionó en mi exposición no sabía qué incautar. Finalmente se llevó todos los cuadros donde aparecía un fragmento, así fuera ínfimo, de los órganos genitales masculinos o femeninos. Sin prestar la menor atención al tema ni al sentido ni a cualquier otra cosa de la obra." D. H. Lawrence, *Pornographie et obscénité* (1929), París, Éditions Fayard, 2001, pág. 50.

2. No contemplaremos aquí la tentativa de distinguir el erotismo de la pornografía sobre la base del juicio de valor que identifica la pornografía con cualquier texto o imagen capaz de "depravar" o "corromper" al lector/espectador. Y ello no sólo porque una definición semejante desde el vamos está sesgada por una toma de posición moralizadora sino también porque, en cierto modo, esto supone que la mayoría de la gente coincide en la definición de lo que es una conducta depravada o corrupta. Tampoco consideraremos la definición de pornografía propuesta por ejemplo por Paul Gebhard en 1965, y luego retomada por varios investigadores, según la cual la pornografía caracteriza toda obra voluntariamente concebida con el objeto de provocar una "violenta excitación sexual" (P. Gebhard, *Sex Offender*, Nueva York, Harper and Row, 1965). Sería quedarnos en un plano cuantitativo que nada nos dice del tipo de representación que nos da la pornografía de la sexualidad, del cuerpo, y del deseo.

Allí donde el erotismo es un relato –en imágenes o en palabras– del deseo que lleva a un ser al encuentro de otro, la pornografía, como veremos, jamás apunta a narrar una historia, y representa a individuos que no se reconocen como sujetos de su deseo. Allí donde el erotismo nos habla de cuerpos que se buscan y se rechazan según los movimientos interiores de la pasión, la pornografía pone en escena el simple espectáculo de "pedazos de carne" que se intercambian y se acoplan según reglas que apuntan a representar el "goce perfecto". El acto sexual es mostrado en bruto, sin preámbulos: es la culminación de todo encuentro, tras lo cual no queda nada más por decir y/o hacer, y durante el cual todo está codificado.

El objeto del erotismo es el cuerpo erógeno, el cuerpo unificado donde el deseo se realiza, el cuerpo real que no es reductible al objeto parcial de una satisfacción pulsional. El de la pornografía es el "cuerpo/objeto" parcial, un cuerpo estallado en pedazos que carece ya de toda unidad. Las representaciones eróticas procuran conservar la posibilidad de *tocar* al otro y de *ser tocado* por él, ya sea física o psíquicamente. Las imágenes pornográficas ponen en escena la invasión sin precaución: borran la posibilidad de "revelarse" a un otro escogido; ofrecen el espectáculo del cuerpo en toda su hiancia; reducen al individuo al silencio, la inmovilidad, la transparencia.

Es a partir de esta diferencia cualitativa como resulta posible afirmar que una escritura como la de Lawrence, por ejemplo en

la novela *El amante de lady Chatterley*,[3] no es pornográfica, ya que los actos sexuales entre Constance y Mellors están fundados en la pasión y el deseo recíprocos, a diferencia de la de un Gilles de Brissac, que, en *La esclava blanca*, basa los intercambios entre Gilles y Sophie en el odio y la necesidad de dominación.[4] Cuando Lawrence desviste a sus personajes, hace caer las insignias de una condición social que les impide ser ellos mismos: su escritura apunta a formar, con las palabras, un "cuerpo glorioso" capaz de unificar en ellos materialidad y espiritualidad. Cuando Brissac detalla las actividades de los suyos, por el contrario, borra no sólo su subjetividad sino también toda diferencia entre lo humano y lo animal, la libertad y la coerción, lo bello y lo feo: revoca la integridad de sus cuerpos y los despoja de toda identidad.

Es también a partir de esta diferencia cualitativa como puede afirmarse que *Último tango en París*[5] (1972), de Bertolucci, no es pornográfico, a diferencia de *Garganta profunda*, film realizado por Gérard Damiano el mismo año.[6] La escena de sodomía filmada por Bertolucci muestra lo que la sexualidad puede tener de oscuro y de enigmático, de pulsional y de violento, pero en ningún momento apunta a lastimar la subjetividad de Paul y de Jeanne. El film de Damiano pone en escena a "una chica que tiene el clítoris en la garganta", y que sólo puede gozar con una felación: confunde las referencias principales del territorio corporal; mezcla los campos cerrados y los repliegues del cuerpo; pretende reducir la sexualidad a una serie de actos codificados.

Por último, siempre es a partir de esta diferencia cualitativa como puede afirmarse que los desnudos de Helmut Newton[7] no tienen el mismo estatuto que las fotos de una revista pornográfica como *Hard Magazine:* Helmut Newton apunta a reproducir los estereotipos de la alta burguesía y evocar, en sus desnudos, la actitud burguesa frente al sexo, el dinero y el poder; *Hard Magazine* trata de representar desnudos, no para remitir al misterio de la sexualidad, sino, por el contrario, para mostrar su trivialidad y suprimirlo. Antes de cada toma, cuidadosamente premeditada, Newton realiza apuntes sobre los objetos, la luz y los cuerpos, siempre en busca de nuevas relaciones de tensión; las mujeres que él fotografía afirman su cuerpo con determinación, dando al espectador una sensación de disponibilidad y distancia a la vez.[8]

3. Lawrence, David H., *L'Amant de lady Chatterley* (1928), París, Gallimard, 1993 [trad. cast.: *El amante de Lady Chaterley*, Barcelona, Planeta, 2002].

4. Como se lee en el *Catalogue des littératures pornographiques* (2000-2002), (Sabine Fornier, Média 1000), la historia narrada por Gilles de Brissac puede ser resumida así: "Por curiosidad, por perversidad, Sophie, la tía de Gilles, acepta convertirse en su esclava. Pero sucede que el juego le gusta cada vez más. Hay que ir más lejos. Sophie se transforma en perra; vive en un nicho, desnuda, atada con una correa. Más tarde será vendida como esclava blanca en África. Sus senos padecerán un tratamiento especial, así como los labios de su sexo [...]. Esclava cada vez más esclava, vendida, revendida, pasa de amo en amo".

5. Film de Bernardo Bertolucci, con Marlon Brando (Paul) y Maria Schneider (Jeanne), Italia/Francia, 1972. Al visitar un departamento en alquiler, Paul, cuya mujer acaba de suicidarse, encuentra a una joven, Jeanne. Una atracción sexual violenta los arroja inmediatamente en los brazos uno del otro. Hacen un pacto que los lleva a encontrarse tres días seguidos en ese departamento vacío: ninguno sabrá nada del *partenaire*. De hecho, Jeanne está a punto de casarse. Paul, por su lado, intenta elucidar el suicidio de su mujer. Durante los encuentros, Paul impone a Jeanne su personalidad y su concepción de la virilidad y de las relaciones sexuales. Pero Jeanne no es un objeto y, cuando Paul rompe el contrato y la sigue a su casa, ella reacciona violentamente y lo mata. De este modo, el film describe una suerte de trayecto iniciático en el que el héroe realiza una ascesis sexual, abandonando poco a poco una virilidad "triunfante" para humanizarse.

6. Film de Gérard Damiano, con Linda Lovelace y Harry Reems (Estados Unidos, 1972). Es el primer gran éxito de un film pornográfico en salas comunes de Estados Unidos.

7. Fotógrafo contemporáneo de origen alemán. Su estilo florece sobre todo en los años setenta, cuando realiza la serie ejemplar de los *Grandes desnudos*, donde reproduce criaturas de anatomía escultural, desnudas, peinadas y maquilladas, que se enfrentan de pie al objetivo.

8. Como lo dice Helmut Newton: "Me gusta llevar al espectador a una pista falsa. A menudo, las modelos se asemejan a maniquíes de vidrieras, y los maniquíes a seres humanos. Es una confusión que me divierte, y me gusta jugar con esa ambigüedad en mis fotos". Y también: "Si esfumo a una mujer en un decorado, o si la pongo como signo, si opongo la desnudez a la ropa, si pido un sostén

Por el contrario, en las fotos de *Hard Magazine,* como en la mayoría de las representaciones pornográficas contemporáneas, lo sexual se deja invadir por lo "excrementicio": no hay ninguna afirmación del cuerpo ni, tampoco, interés por la representación de las tensiones entre la disponibilidad y la inaccesibilidad que caracterizan el acto sexual; el cuerpo es desplegado sobre el papel como una cosa a disposición del cliente, que elige del catálogo los objetos que necesita.

La etimología griega del término "pornografía" remite a un "escrito referente a las prostitutas", vale decir, a todo texto que describe la vida, las maneras y las costumbres de las prostitutas y los proxenetas. La palabra, sin embargo, no fue empleada hasta el siglo XVII, cuando el término "pornografía" comenzó a ser utilizado para indicar las representaciones explícitas de los órganos o los actos sexuales.[9] Era el comienzo de una confusión que,

negro bajo una blusa clara, obtengo o busco nuevas relaciones de tensión". Comentario recogido por Bernard Lamarche-Vadal en *Artistes,* nº 7, enero-febrero, 1981.

9. "*Pornographie*", "pornografía", es una palabra derivada de "*pornographe*", "pornógrafo", que constituye un préstamo (1769) del griego tardío *pornographos:* "Autor de escritos sobre la prostitución", compuesto de *graphos* (del verbo *graphein,* "escribir") y de *porné,* "prostituta" (derivado de *pernémi* "vender mercancías, esclavas") y que por tanto, inicialmente, significa "mujer vendida", "mujer-mercancía". La palabra "pornógrafo" es en primer lugar atestiguada en el título de una obra de Restif de La Bretonne, *Le Pornographe,* con su sentido etimológico. Hoy, ese sentido quedó fuera de uso y pornógrafo se dice de un autor especializado en escritos obscenos (1834). El término "pornografía", en cambio, es mucho más corriente. La palabra perdió su antiguo sentido de "tratado sobre la prostitución" y se dice de una representación (por escritos, dibujos, fotos...) de cosas obscenas. Por extensión, designa la representación directa y concreta de la sexualidad, de manera deliberada, en literatura, en los espectáculos. La palabra también sirvió, por sustitución del sufijo, para formar el adjetivo "pornográfico" (1832), empleado desde el vamos con su sentido actual, luego abreviado familiarmente como "porno", hoy en día corriente. "Porno", por último, es sustantivado en masculino –el porno–, para designar la pornografía, las actividades que tienen que ver con ella, especialmente el cine y, en particular, un film.

desde entonces, rodea la pornografía y el erotismo[10] y pretende que la pornografía no sea otra cosa que una representación explícita de la sexualidad.

Uno de los objetivos de esta obra es poner en claro la vaguedad que sigue rodeando el concepto de pornografía para mostrar cómo no posee ningún lazo, ningún parentesco, con el erotismo. El hecho de vincularse con la representación de la sexualidad es intrínseco a la obra erótica. Ésta busca narrar el misterio del encuentro sexual, el enigma del cuerpo y el secreto del deseo: aquí, lo desconocido del hombre y de la mujer permanece en su totalidad. Ella apunta a "tocar" lo que lleva a cada individuo a abandonarse al otro y querer tener un encuentro con él, lo que "fracasa" y lo que se "realiza" durante este encuentro. Ella respeta la imaginación y la madurez de espíritu del lector o espectador, y a la vez la vida interior y la plenitud de los personajes representados. Un trabajo pornográfico, en cambio, es un producto que instala un discurso sobre el sexo capaz de hacer de la intimidad sexual un objeto de saber y de consumo. No se interesa ni en los misterios del encuentro ni en el enigma del cuerpo; se limita a poner en escena a individuos-autómatas sin una pizca de humanidad o de deseo.

Nuestro propósito es mirar cómo, a través de la pornografía, la época contemporánea expresa su imagen del cuerpo humano y de la persona. Aquí, la pornografía será tomada como un verdadero "síntoma" de la concepción actual de la sexualidad. Por supuesto, ésta y sus representaciones siempre estuvieron en el centro del cuestionamiento social, podría decirse incluso desde el comienzo de la humanidad. Basta con pensar en las grutas de Lascaux en Francia o en las del Piaui en Brasil. Pero lo que hoy ocurre con la pornografía parece ser un fenómeno sin precedentes

10. La palabra "*érotique*", "erótico", es un préstamo erudito (mediados del siglo XVI), del bajo latín "eroticus", que, a su vez, proviene del griego *erotikos* "que concierne al amor", derivado de *eros, erotikós,* "amor" y "deseo sexual".

tes. Porque ya no se contenta uno con ir al "extremo del exceso" para permitir que la prohibición superada se reafirme. En la pornografía –a diferencia del erotismo, donde las transgresiones permanecen sometidas a una ley superior– toda prohibición se volatiliza sin dejar ninguna huella.[11] Lo que define su estatuto es la misma abolición de lo prohibido.

•

11. Como lo dice François Perrier: "Violentar una ley en nombre de una libertad o una libertad en nombre de una ley. Precisamente ahí está el erotismo." F. Perrier, "Séminaire sur l'amour", *La Chaussé d'Antin* (1978), París, Albin Michel, 1994, pág. 417.

Primera parte

PORNOGRAFÍA, EROTISMO Y DESEO

En el porno ya no queda nada por desear.
Tras la orgía y la liberación de todos los deseos pasamos a lo transexual, en el sentido de una transparencia del sexo, en signos e imágenes que borran todo el secreto y toda ambigüedad. Transexual, en el sentido de que eso ya no tiene nada que ver con la ilusión del deseo sino con la hiperrealidad de la imagen.

JEAN BAUDRILLARD, *Le Complot de l'art*

1

PORNOGRAFÍA Y SEXUALIDAD: ACERCA DEL LUGAR DEL SUJETO

Lo que está en juego en el erotismo siempre es una disolución de las formas constituidas.
GEORGES BATAILLE, *El erotismo*

De no ser por la sexualidad, ¿conoceríamos realmente la irreductibilidad de la presencia?
MIRIAM SILELU, *Cinéraires*

Antes de cualquier análisis posterior, es posible expresar la hipótesis de que la pornografía es una forma de negación de la sexualidad y de lo que ésta pone en juego: el encuentro entre dos sujetos que aceptan en su cuerpo compartir el deseo y el compromiso de sí; la unión de dos individuos que consienten en abandonarse y dejarse llevar, en la espontaneidad y la sorpresa; la instalación de un dispositivo que reconcilie pulsiones de vida y pulsiones de muerte; el descubrimiento de la falta y de la dependencia, de la necesidad de poseer y ser poseído; la apertura de cada uno sobre sus fallas y las del otro.

Hablando con propiedad, no se trata aquí de una definición ni de una afirmación que pretenda ser perentoria. Únicamente se trata de un punto de partida que podrá parecer paradójico, ya que en general la pornografía es considerada como una representación de la sexualidad. Pero afirmar que la pornografía es una forma de negación de la sexualidad nos permite plantear los conceptos que pondremos en acción y explicitar nuestra hipótesis de trabajo. Por lo demás, la pornografía se construye alrededor de un campo conceptual radicalmente distinto del que caracteriza a la sexualidad. Allí donde, en la sexualidad, lo importante es el encuentro entre sujetos, la pornografía, como lo veremos, propone una suerte de contigüidad espacial, un espacio donde los cuer-

pos son yuxtapuestos uno al lado del otro; allí donde se trata de deseo, la pornografía propone un simple placer orgánico, vale decir, pulsiones parciales que no conocen unidad posible; allí donde, por último, se trata de una mezcla ambigua entre posesión y desposesión, la pornografía propone un dispositivo del cuerpo que reduce al individuo a una "marioneta" a merced de fuerzas sobre las cuales ya no puede tener ninguna influencia, y que lo manipulan por completo.

Como lo subraya Bataille al hablar del erotismo, la sexualidad humana tiene la particularidad de ser aquello por lo cual el hombre y la mujer se ponen profundamente en discusión, superando su soledad y abandonándose uno al otro: "El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal justamente en el hecho de que cuestiona la vida interior. *En la conciencia del hombre, el erotismo es aquello que en él cuestiona al ser*".[1]

La sexualidad es el espejo mismo de lo humano y de sus contradicciones. Por un lado, es el lugar por excelencia donde el hombre supera su soledad y su separación con los otros para acceder a la alteridad y descubrirse al descubrir al otro: "Cada ser es distinto de todos los otros. Su nacimiento, su muerte y los

1. Bataille, Georges, *L'Érotisme*, París, Éditions de Minuit, 1957, pág. 35 [trad. cast.: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1988] (el subrayado es del autor). Varias veces, en el curso del texto, haremos referencia a Georges Bataille y a su concepción del erotismo, sinónimo en él de sexualidad. Sin embargo, no se trata de abrazar por completo su posición, sino de retomar cierta cantidad de puntos que él desarrolló, en ocasiones operando también una "torsión" de su pensamiento. En particular, no tenemos la intención de hacer nuestra su concepción del erotismo como "aprobación de la vida hasta en la muerte", vale decir, su idea de un lazo necesario entre la muerte y la excitación sexual, sino más bien tomar en cuenta sus análisis del erotismo como superación de la discontinuidad entre individuos. De igual modo, no seguiremos al pensador allí donde considera que el desorden, la violencia y la indignidad son la misma raíz del amor, pero nos referiremos a él cuando demuestre de qué manera es en los movimientos de lo prohibido donde el hombre se separa del animal e intenta escapar al juego de la muerte.

acontecimientos de su vida pueden tener un interés para los demás, pero él es el único interesado en forma directa. Él nace solo. Él muere solo. Entre un ser y otro hay un abismo, una discontinuidad [...]. Lo que siempre se cuestiona [en el erotismo] es el hecho de reemplazar el aislamiento del ser, su discontinuidad, por un sentimiento de continuidad profunda".[2] En cierto modo, la sexualidad es lo que permite al individuo franquear el umbral de la desdicha que constituye la soledad, sin que tenga necesidad de absorber o ser absorbido por el otro. Permite establecer una relación que no se reduce al tocar y al ver transitorios sino que va al mismo corazón de la intimidad y la alteridad. Expresa un modo de ser del sujeto; es el sitio donde éste, en el contacto con el otro, puede ir más allá de ese contacto y reconocerse a sí mismo.

Por otra parte, es el lugar mismo del abandono: es en el acto sexual y por él como el sujeto se abre al misterio de la falta, como descubre el goce en aquello que tiene de más íntimo y de más ajeno, como toca su falla estructural, aquella de donde procede el deseo. Precisamente por eso jamás es algo aseptizado. No es un simple símbolo, ni una idealización. Es algo difícil y aterrador, el lugar mismo del encuentro con lo prohibido: "Desde el origen, la libertad sexual debió recibir un límite al que debemos dar el nombre de prohibido [...]. *La experiencia interior del erotismo requiere de quien la lleva a cabo una sensibilidad no menor a la angustia que funda lo prohibido ni al deseo que conduce a infringirlo*".[3] Ella requiere renunciar a la pureza del fantasma para internarse en lo real. Exige que la persona se despliegue en el tiempo y en el espacio del cuerpo. En el goce erótico hay un abandono al otro, un develamiento de sus debilidades y una apertura a la dimensión creadora del encuentro, que supone que el pudor de los amantes se eclipse momentáneamente, al tiempo que actúa en el propio corazón de la transgresión erótica. En el despliegue del cuerpo, el ideal del sí es amortiguado, el sujeto oscila

2. Bataille, Georges, *op. cit.*, págs. 19-22.
3. *Ibid.*, pág. 45 (el subrayado es del autor).

entre desvanecimiento y recomposición, abandono al goce y re-
nudación del control, exclusión del juicio y de la razón, y recon-
quista de los límites del cuerpo y de los espacios psíquicos.

Precisamente por eso la sexualidad siempre fue algo casi im-
posible de representar. Nada es menos evidente que expresar lo
que significa, para un hombre, tocar el pecho de una mujer o su
sexo, y, para una mujer, ver el sexo de un hombre y acariciar su
hombro. Para lograrlo, habría que ser capaz de poner en escena
las tinieblas en las que el hombre puede sumirse en busca del
placer, en qué abismo puede caer cuando se abandona al encuen-
tro y acepta la "disolución de las formas constituidas".[4]

La pornografía interviene allí donde la sexualidad, como aca-
bamos de definirla, ya no existe ni puede existir. Aunque aparen-
temente no sea otra cosa que una representación explícita del ac-
to sexual, en realidad sólo es posible a condición de borrar al
sujeto y su deseo, lo que implica anular y suprimir la sexualidad.
Allí donde ésta hace eco a las pulsiones subjetivas y se nutre de
espontaneidad, la pornografía instala una suerte de "dictadura",
exponiendo el misterio del cuerpo sobre la tela del consumo y
alimentándose de conductas estereotipadas. Allí donde la sexua-
lidad despliega la persona y su valor, la pornografía las niega,
destituyendo lo humano en el cuerpo. Es la afirmación de lo in-
humano a través del desgarramiento violento de toda superficie,
hasta la desarticulación de la integridad física del yo.

En las representaciones pornográficas, el cuerpo está "separa-
do" de la persona: cada individuo lo utiliza para someterse al
otro y/o para someter al otro. En *Historia de O*, por ejemplo, O
se abandona poco a poco a las sevicias de sus verdugos, y –siem-
pre de manera progresiva pero ineluctable– acepta que su cuerpo
sea tratado como un "receptáculo de impureza";[5] ya no es el sig-
no de su presencia humana sino de un conjunto de fragmentos,

4. *Id.*, pág. 25.
5. Réage, Pauline, *Histoire d'O*, París, J.-J. Pauvert, 1954, pág. 54.

una serie de orificios para "hurgar". Paralelamente, la superficie
del cuerpo es "desgarrada", ya que el objetivo es borrar toda ba-
rrera entre el adentro y el afuera. La utilización en la mayoría de
los films pornográficos contemporáneos de la *pussylight*, una
lámpara especial que permite la iluminación del interior del sexo
femenino, muestra la voluntad de llegar a una suerte de videos-
copia de la carne, una visión visceral capaz de deconstruir la to-
pología misma del cuerpo humano.

La pornografía es un discurso donde la exhibición de los se-
xos sustituye la diferencia subjetiva y donde la economía del de-
seo es reducida al funcionamiento pulsional de los órganos. Lo
que cuenta no es el individuo en su especificidad y su unicidad
sino su reducción a un conjunto de órganos genitales y zonas
erógenas: los "primeros planos sexuales" que se suceden en los
films X y reducen la presencia del rostro a un elemento en
contracampo tornan intercambiables a los personajes, como
cualquier otro objeto del decorado.

Lo que está en juego en la sexualidad es un sutil equilibrio
entre la desposesión de sí y la posesión del otro: un equilibrio de-
licado que es "semejante al vaivén de las olas que se penetran y
se pierden una en la otra".[6] Así, en la experiencia sexual, dos se-
res que tienden hacia la comunión pueden descubrir el pliegue
inimitable de su identidad.

Tener un encuentro con una persona significa abrirse a ella;
verla y mirarla, al mismo tiempo que ella nos ve y nos mira. La
sonrisa permite el movimiento de apertura y solicita la palabra.
Precisamente a través de las palabras y los gestos vamos al en-
cuentro del otro y nos ofrecemos, al mismo tiempo que el otro se
ofrece a nosotros. Lo que nos pone al desnudo ante el otro es la
caricia: una caricia que solicita "lo que incesantemente se esca-
pa";[7] una caricia que busca; una caricia que expresa lo indecible,

6. Bataille, Georges, *op. cit.*, pág. 24.
7. Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini* (1971), París, Le Livre de poche,
1987, pág. 288.

que no apunta ni a asir ni a develar, y que deja al otro "a la vez asible e intacto en su desnudez".[8]

En la pornografía está en juego la destitución del sujeto, una destitución semejante al movimiento de un martillo que reduce la figura del cuerpo a una materia maleable. En las representaciones pornográficas ya no hay ni encuentro ni mirada ni caricia. El encuentro es reemplazado por la contigüidad espacial de los cuerpos. La sonrisa se transforma en mueca. Las caricias dan paso a la violencia de un gesto que desgarra en vez de acunar, que hurga en vez de rozar, que reduce al otro al "tú eres esto": una superficie totalmente penetrable.

Se apunta al otro en su debilidad y ésta atrae la violencia y la profanación. El otro deja de ser "el otro": ya no está intacto en su desnudez, sino desgarrado en el develamiento de lo oculto. La voluntad de verlo y tocarlo todo triunfa, para reducir el cuerpo a sus órganos y éstos a su funcionalidad, sin que el espectador tenga ya ninguna ilusión de poder esperar otra cosa más que lo que ve, o descubrir cualquier otra cosa además de lo que está expuesto.

La sexualidad permite la salida del sujeto fuera del registro de la dominación. Ella compromete en una implicación total: "Ya no hay sujeto = objeto sino "brecha hiante" entre uno y otro, y, en la brecha, el sujeto y el objeto están disueltos; hay un pasaje, una comunicación, pero no de uno al otro: uno y otro han perdido la existencia distinta".[9]

Yo "veo" al otro. Lo "toco". Pero esto sólo es posible a condición de dejar que el otro me "vea" y me "toque". A condición de dejarme "penetrar" y dejar "advenir" al otro sin someterlo a mí. A condición de aceptar que siempre pueda "sustraerse" a mi caricia.

8. *Ibid.*, pág. 289.

9. Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, París, Gallimard, 1979, pág. 74 [trad. cast.: *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1989].

El otro, en su desnudez, surge ante la nuestra y nos desafía. Por su despojamiento. Por su abandono. Se convierte así en la ocasión de un encuentro que sólo es posible a condición de reconocer su valor, su deseo, su unicidad. Por otra parte, es esta misma unicidad la que suscita nuestro deseo y nos incita a ir hacia el otro.

En la pornografía, cada individuo no es más que un simple pretexto: ha dejado de ser irremplazable y único, es intercambiable, no se distingue de una cosa. No es ya el objeto de nuestra emoción sino un cuerpo parcial y fragmentado, una adición de partes erógenas, un conglomerado de piezas. Se convierte en un objeto cualquiera del que se goza: se puede hacer lo que se quiera con él, gozar sexualmente o gozar cortándolo en pedazos.

Por lo que respecta al acoplamiento representado, pierde todo carácter de unicidad y se convierte en el simple eslabón de una cadena: siempre es el mismo acto, que puede ser reiterado una cantidad incalculable de veces, hasta que todo se reduce a una repetición infinita donde la cantidad, por encima de todo, desconfía de la calidad. Todas las representaciones pornográficas están "repletas" de individuos y "llenas" de gestos: las escenas, en su repetitividad, proponen una acumulación de signos que ya no dejan sitio al silencio y al pensamiento. Como si el silencio y el pensamiento por encima de todo debieran ser colmados, casi sofocados, para que el espectador/lector se quede pegado a la superficie de las cosas, sin tomar posición jamás respecto de su conjunto de sensaciones y de vivencias, ya se trate de una orgía, en la que los participantes están todos juntos confundidos y perdidos en la equivalencia, o de una secuencia donde los personajes no son más que dos, pero donde la acción está saturada: vaivén frenético del hombre, tocamientos encarnizados, pasaje exasperante de una posición a otra...

"En las relaciones sexuales se da y se recibe. Una nueva estimulación interviene en el momento en que cesa la precedente. Algo nuevo viene a añadirse, algo que compensa la sobrecarga

de la que uno acaba de librarse. [...] En la pornografía no hay reciprocidad."[10]

La sexualidad es un lugar de paradojas. En la desposesión uno se aliena; uno aliena aquello que, por esencia, es inalienable, su cuerpo, su intimidad, su sí mismo. Al mismo tiempo, es en la alienación del encuentro sexual donde adviene la inalienabilidad de la persona.

Al oscilar entre regresión y maduración, represión y reconstrucción, el "yo" surge en el mismo momento de la pérdida, ya que el cuerpo entregado al otro se convierte en la prenda del deseo. Porque precisamente cuando se renuncia a conservar su unidad exterior y a ejercer sobre el otro una dominación se descubre la autenticidad de una identidad consolidada por el deseo. Al renunciar al control y aceptar el riesgo de la implicación y el abandono, se gana la posibilidad de encontrarse en sus gestos y en los gestos del otro.

En la pornografía, la paradoja del abandono está invertida. Allí donde la sexualidad está hecha de encuentros, la pornografía representa actos donde el encuentro no ocurre. Ella borra la misma posibilidad de una elección: estar ahí es ya saber que no será posible sustraerse al otro.

Allí donde la sexualidad está hecha de temporalidad, de dudas, de dificultades, en ocasiones de fracasos, la pornografía se presenta como el reino de la instantaneidad, de la ausencia de obstáculos, de la certidumbre, de la omnipotencia. Allí donde la sexualidad excluye la cuestión de la eficacia y la posibilidad de considerar a cada uno como una herramienta, la pornografía hace del individuo una cosa o un instrumento.

La pornografía se construye según el modelo mercantil de la transacción y la utilización: es la puesta en escena de la aptitud económica de poseer bienes e intercambiarlos, la puesta en esce-

10. Lawrence, David H., *Pornographie et obscénité, op. cit.*, pág. 31.

na del intercambio que se opone a la irreversibilidad de las caricias y los besos, que caracterizan la sexualidad humana. Cuerpos y gestos son englobados en un sistema cuyos elementos principales son la circulación, la distribución y la utilización. De este modo, el individuo se ve sometido al metabolismo interminable de un ciclo económico donde las nociones de conservación y preservación carecen ya de valor. Todo depende de la relación entre medios y resultados, en la exclusión del "puro gasto" que, por el contrario, caracteriza la sexualidad. Todo ocupa su lugar en el interior de un mundo cerrado donde cada uno se limita a la utilización y la explotación de sí y de los otros; donde cada uno se mueve por completo en el interior de un campo definido por la utilidad; donde cada gesto es tomado en cuenta desde el ángulo único de su valor operatorio. A tal punto que el horizonte pornográfico no es tan diferente de una perspectiva totalitaria: como el totalitarismo, la pornografía sistematiza el principio general de la utilidad según la cual todo individuo representa su papel y su función; como el totalitarismo, la pornografía instituye una dominación en virtud de la cual el individuo no es más que un cuerpo-carne que se debe controlar.[11]

La sexualidad es el lugar del asombro. Nos dejamos sorprender por el otro y su deseo, sin saber exactamente cómo podrá desarrollarse el encuentro. Por la presencia inasible de un otro que revele en nosotros aquello que nos falta.

La pornografía, por su parte, es el lugar mismo de los estereotipos: cada escena está sometida a la coerción; cada gesto es administrado por la regla de la utilidad. Cada uno utiliza a los otros y, a su vez, es utilizado. Así como las posturas representadas son modelos obligados, el hombre y la mujer se convierten en simples "marionetas". No sólo los lugares de los encuentros

11. Como lo narra la actriz-realizadora Ovidia: "En este oficio, todo es cuestión de dominación. Hay que saber decirse: 'O.K., yo controlo la situación, sé exactamente dónde estoy parado, controlo mi orgasmo'. [...] Tengo un muy buen control de mis orgasmos. Tengo un muy buen control de mi cuerpo". Comentario de Ovidia, recogido por la autora.

sexuales son siempre los mismos, no sólo las actividades y los gestos están constantemente codificados (desde la simple penetración hasta la doble y triple penetración, pasando por el *fist fucking*),[12] sino que, sobre todo, los individuos no pueden ya expresarse, no pueden ya, lisa y llanamente, *ser:* lo único que cuenta es su goce, siempre expuesto y organizado para "maximizar" la excitación orgánica de los espectadores.

En la sexualidad, el cuerpo del otro nunca es reductible al objeto parcial de una satisfacción pulsional. Siempre es un cuerpo-unidad, el cuerpo erógeno donde el deseo se realiza, al tiempo que jamás se libera por entero del juego de las pulsiones parciales. Por otra parte, la sexualidad pasa sistemáticamente por las pulsiones parciales y su diversidad. Pero en este movimiento pulsional no reduce el cuerpo-unidad a un conjunto de zonas erógenas. Está ligada al pudor. Un pudor que "acude en ayuda de un sujeto amenazado de fractura, por falta de límites estables y reconocidos por el otro. Porque, cuando el encuentro con otro está colocado bajo el signo de la pasividad, la amenaza siempre es la de morir: morir a la vida, morir al deseo, morir al pensamiento".[13] Un pudor, finalmente, que se vuelve huella de las líneas divisorias entre un sujeto y otro.

En la pornografía, en cambio, el cuerpo se fragmenta en pedazos; se ve reducido a un conglomerado de fragmentos que ya no es posible recuperar en una unidad. Por eso la pornografía es el lugar del asco. Un asco que surge cuando dejan de existir barreras entre el adentro y el afuera del cuerpo; cuando el cuerpo no es otra cosa que un "agujero" para llenar hasta el desborde de lo abyecto.[14]

12. Para evitar cualquier ambigüedad, aquí me limito a citar la definición que da Gay Rubin del *fist fucking:* "Es una técnica sexual en la que la mano o el brazo, más que un pene o un consolador, son utilizados para penetrar un orificio corporal. Habitualmente, *fisting* designa la penetración anal, aunque este término también sea utilizado para la penetración de la vagina por la mano". G. S. Rubin, "The Catacombs. A Temple of the Butthole", en M. Thompson (ed.), *Leatherfolk. Radical Sex, People, Politics, and Practice,* Boston, Alyson, 1991, págs. 119-141.

13. Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps,* París, PUF, 2002, pág. 149.

La pornografía oscila entre el manierismo de una estructura que aprisiona la materialidad del cuerpo y de sus pulsiones –negando así toda dimensión íntima de la sexualidad, sobre todo el movimiento de las formas interiores que recibe y acepta la angustia de la pérdida de unidad–, y la obscenidad de una representación que borra el rostro y la subjetividad de los individuos. Oscila entre la trivialización del acto sexual y su reducción a un signo, y el impudor de una representación que lo convierte en el elemento de un sistema de "toma de control" y de "aniquilación" de la persona.

Así es como los dos íconos pornográficos por excelencia son, por un lado, la figura desnuda sobre papel ilustración de las chicas de las revistas pornográficas "clásicas" y, por el otro, la carne desgarrada de las actrices de los films "hard" contemporáneos.[15] La mujer desnuda de *Playboy,* en efecto, da la imagen misma del cuerpo-reducido-a-su-superficie, una superficie lisa y satinada, perfecta y tónica, joven y delgada: su presencia se reduce a su apariencia, su ser a su parecer. Todo en ella parece deslizarse hacia la indiferencia. Su desnudez aniquila todo soporte discursivo y toda estructura narrativa. Su cuerpo no es nada más que un signo y, en cierto modo, ella se reduce a las fantasías que sugiere al lector. Por lo que respecta a la carne desgarrada de la actriz de los films "hard" y "ultra-hard", ésta pone en escena un cuerpo "para

14. "Desbordar, ése es realmente el crimen impúdico", M. Schneider, "Endiguer", en C. Habib (dir.), *La Pudeur. La réserve et le trouble,* París, Autrement, 1992, pág. 171.

15. Como veremos, la pornografía contemporánea cambió mucho respecto de la pornografía clásica, y hoy propone no sólo films "hard" (que presentan escenas de penetración vaginal y anal, de "doble penetración", de *fist fucking* y de dominación), sino también films "ultra-hard" (quemaduras, perforaciones, escatología, bestialidad, violación, etc.).

sexuales son siempre los mismos, no sólo las actividades y los gestos están constantemente codificados (desde la simple penetración hasta la doble y triple penetración, pasando por el *fist fucking*),[12] sino que, sobre todo, los individuos no pueden ya expresarse, no pueden ya, lisa y llanamente, *ser:* lo único que cuenta es su goce, siempre expuesto y organizado para "maximizar" la excitación orgánica de los espectadores.

En la sexualidad, el cuerpo del otro nunca es reductible al objeto parcial de una satisfacción pulsional. Siempre es un cuerpo-unidad, el cuerpo erógeno donde el deseo se realiza, al tiempo que jamás se libera por entero del juego de las pulsiones parciales. Por otra parte, la sexualidad pasa sistemáticamente por las pulsiones parciales y su diversidad. Pero en este movimiento pulsional no reduce el cuerpo-unidad a un conjunto de zonas erógenas. Está ligada al pudor. Un pudor que "acude en ayuda de un sujeto amenazado de fractura, por falta de límites estables y reconocidos por el otro. Porque, cuando el encuentro con otro está colocado bajo el signo de la pasividad, la amenaza siempre es la de morir: morir a la vida, morir al deseo, morir al pensamiento".[13] Un pudor, finalmente, que se vuelve huella de las líneas divisorias entre un sujeto y otro.

En la pornografía, en cambio, el cuerpo se fragmenta en pedazos; se ve reducido a un conglomerado de fragmentos que ya no es posible recuperar en una unidad. Por eso la pornografía es el lugar del asco. Un asco que surge cuando dejan de existir barreras entre el adentro y el afuera del cuerpo; cuando el cuerpo no es otra cosa que un "agujero" para llenar hasta el desborde de lo abyecto.[14]

12. Para evitar cualquier ambigüedad, aquí me limito a citar la definición que da Gay Rubin del *fist fucking:* "Es una técnica sexual en la que la mano o el brazo, más que un pene o un consolador, son utilizados para penetrar un orificio corporal. Habitualmente, *fisting* designa la penetración anal, aunque este término también sea utilizado para la penetración de la vagina por la mano". G. S. Rubin, "The Catacombs. A Temple of the Butthole", en M. Thompson (ed.), *Leatherfolk. Radical Sex, People, Politics, and Practice,* Boston, Alyson, 1991, págs. 119-141.

13. Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps,* París, PUF, 2002, pág. 149.

La pornografía oscila entre el manierismo de una estructura que aprisiona la materialidad del cuerpo y de sus pulsiones –negando así toda dimensión íntima de la sexualidad, sobre todo el movimiento de las formas interiores que recibe y acepta la angustia de la pérdida de unidad–, y la obscenidad de una representación que borra el rostro y la subjetividad de los individuos. Oscila entre la trivialización del acto sexual y su reducción a un signo, y el impudor de una representación que lo convierte en el elemento de un sistema de "toma de control" y de "aniquilación" de la persona.

Así es como los dos íconos pornográficos por excelencia son, por un lado, la figura desnuda sobre papel ilustración de las chicas de las revistas pornográficas "clásicas" y, por el otro, la carne desgarrada de las actrices de los films "hard" contemporáneos.[15] La mujer desnuda de *Playboy,* en efecto, da la imagen misma del cuerpo-reducido-a-su-superficie, una superficie lisa y satinada, perfecta y tónica, joven y delgada: su presencia se reduce a su apariencia, su ser a su parecer. Todo en ella parece deslizarse hacia la indiferencia. Su desnudez aniquila todo soporte discursivo y toda estructura narrativa. Su cuerpo no es nada más que un signo y, en cierto modo, ella se reduce a las fantasías que sugiere al lector. Por lo que respecta a la carne desgarrada de la actriz de los films "hard" y "ultra-hard", ésta pone en escena un cuerpo "para

14. "Desbordar, ése es realmente el crimen impúdico", M. Schneider, "Endiguer", en C. Habib (dir.), *La Pudeur. La réserve et le trouble,* París, Autrement, 1992, pág. 171.

15. Como veremos, la pornografía contemporánea cambió mucho respecto de la pornografía clásica, y hoy propone no sólo films "hard" (que presentan escenas de penetración vaginal y anal, de "doble penetración", de *fist fucking* y de dominación), sino también films "ultra-hard" (quemaduras, perforaciones, escatología, bestialidad, violación, etc.).

abrir", un cuerpo "orificial", un cuerpo "agujero". La boca capaz de palabra, que remite al poder de expresión del ser humano, es reemplazada por una boca-agujero, elemento principal de un sistema de toma e ingestión, puesta así bajo el signo de la impotencia.

En la sexualidad, el hombre admite el renunciamiento: el deseo puede expresarse y emerger en la medida en que el otro pone una "barrera" a nuestras ganas de "consumarlo". En la sexualidad, el otro es una presencia que confirma la nuestra y nos permite elevarnos a la condición de sujeto por la mediación del cuerpo-carne. En la sexualidad, dar y tomar no son más que uno, se da tomando y se toma dando en una rotación infinita del tener y el no tener. Y si hay algo siempre del otro que uno toma, también hay una parte que escapa, que queda por desear. En el goce erótico incesantemente hay una *falta*, una *ausencia*.

En la pornografía, el individuo está expuesto sin atenuación. Está reducido a una cosa absolutamente disponible, un objeto cuya desnudez ya no produce un acontecimiento ni una fractura. Un "pedazo de carne" que se puede incorporar, asimilar, hacer suyo, tragar. No hay nada del otro que se escape, nada que sea imposible de tomar, nada que quede por desear: aquí el goce, por lo menos en apariencia, siempre es sin falla. "Precisamente a través de la experiencia sexual inventamos para nuestro uso, tras muchos esfuerzos torpes y múltiples fracasos, las palabras, los gestos, las imágenes mentales que abrasan la sangre. En esas tinieblas maravillosas e inagotables, tanto las intimidades como la iluminación deben pertenecernos en forma personal. Los pornógrafos comprometen este último retiro. Ellos imaginan por nosotros. Sustraen las palabras de la noche y las gritan a los cuatro vientos, hasta que suenan a hueco. [...] Dejan al hombre en una situación de menor libertad, de menor individualidad."[16] El objetivo de las obras pornográficas es no sólo proponer una "superación de la transgresión para gozar libremente"[17] sino también imaginar en lugar de los lectores/espectadores e imponerles una visión codificada del acto sexual.

16. Steiner, George, "Mots de la nuit", en *Langage et silence*, París, Éditions du Seuil, 1949, págs. 106-107.

Pero proponer una superación de la transgresión, como veremos, significa destruir la misma posibilidad del erotismo, que se funda en el juego prohibición/transgresión. E imaginar en lugar de los lectores/espectadores significa tratar de someterlos a la "monarquía del sexo", al punto de "consagrarlos a la tarea indefinida de forzar su secreto y arrebatar a esa sombra las confesiones más verdaderas. Ironía de tal dispositivo: nos hace creer que está en juego nuestra 'liberación'".[18]

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE SINALOA
Biblioteca de Humanidades
"BICENTE
Culiacán,

17. Ovidie, *Porno manifesto*, París, Flammarion, 2002, pág. 213.

18. Foucault, Michel, *La Volonté de savoir*, *op. cit.*, pág. 211. Como también dice M. Foucault: "Al crear ese elemento imaginario que es 'el sexo', el dispositivo de sexualidad suscitó uno de sus principios internos de funcionamiento más esenciales: el deseo del sexo, deseo de tenerlo, deseo de acceder a ello, de descubrirlo, de liberarlo, de articularlo en discursos, de formularlo en verdad. Constituyó 'el sexo' mismo como deseable. Y es esa deseabilidad del sexo lo que fija a cada uno de nosotros la exhortación de conocerlo, de poner de manifiesto su ley y su poder; es esa deseabilidad la que nos hace creer que contra todo poder afirmamos los derechos de nuestro sexo, cuando de hecho nos ata al dispositivo de sexualidad que hizo subir del fondo de nosotros mismos, como un espejismo donde creemos reconocernos, el negro resplandor del sexo."

2

EL BORRAMIENTO DEL DESEO Y EL CONSUMO DEL OTRO

En verdad te digo, Nataniel, cada deseo me ha enriquecido más que la posesión siempre falsa del mismo objeto de mi deseo.

ANDRÉ GIDE, *Los alimentos terrenales*

Nos persuadimos de que un cuerpo puede ser poseído [...]. *Entramos en él, bebemos su aliento, no lo poseemos.*

FRANÇOIS MAURIAC, *El río de fuego*

El deseo es del orden del vértigo. Es el vacío lo que le da su consistencia. Alrededor del deseo sólo se puede girar. Nunca se termina de definirlo, nunca deja uno de circunscribirlo.

STÉPHANE ZAGDANSKI, *Autour du désir*

"La palabra 'deseo' evoca al hombre. Tiene resonancias múltiples y contradictorias. Es aquello que, en nosotros, tiene algo que ver con la violencia de la pasión y su fuente incomprensible, con la misteriosa atracción del objeto, con la nota de serenidad exquisita que marca con un trazo de fuego el momento de su realización. El deseo es como el corazón y el color del tiempo del hombre. Lleva el compás de su vida. La matiza con un tinte particular."[1]

El deseo es difícil de asir. No sólo porque, en sí, es un "animal multiforme y policéfalo",[2] sino también porque es "la esen-

1. Vasse, Denis, *Le Temps du désir* (1969), París, Éditions du Seuil, 1997, pág. 9.

2. Platón, *La République*, en *Œuvres complètes*, VII, parte II, París, Les Belles Lettres, 1964, 588c.

cia misma del hombre".[3] No sólo porque mantiene una relación difícil y ambigua con las necesidades y las pulsiones, sino también porque se presenta en la forma paradójica de una repulsión que atrae, de un desgarramiento que colma. No sólo porque tiene formas diversas como el amor, la voluptuosidad, el anhelo, la curiosidad, sino también porque por el hecho mismo de hablar de él da la impresión de ser capturado en el interior de un flujo incesante de impulsos.

Sin embargo, no es posible hablar de la sexualidad y de su negación en la pornografía sin encarar la cuestión del deseo y la relación que mantiene con las necesidades y las pulsiones en la estructuración del campo sexual, ya que el deseo es el signo mismo de la conciencia que cada uno tiene de ser a la vez un "sí" y una hiancia ofrecida al encuentro con el otro.[4]

Con frecuencia se creyó que el deseo podía ser definido a partir de su objeto, al punto de admitir como definitivas cuatro enunciaciones: cada deseo tiene un objeto; cada objeto del deseo, en cuanto tal, tiene una o varias características que lo hacen deseable a la mirada de un individuo específico; cada vez que un individuo desea algo, tiene una disposición (propensión, inclinación, etc.) a realizar lo que le permite obtenerlo; no se puede hablar de un deseo particular sino en relación con características específicas del objeto deseado.[5]

3. "El deseo es la esencia misma del hombre en la medida en que es concebida como determinada a hacer algo por un afecto cualquiera dado en ella", B. Spinoza, "Définition des affections", *Éthique* (1677), París, Flammarion, 1964, pág. 196.

4. El verbo "*desirer*", "desear", está tomado del latín *desiderare,* compuesto de *de* (con valor privativo) y *sidus, -eris* (astro), sobre el modelo de *considerare* (considerar). Primero habría significado "dejar de contemplar (la estrella, el astro)", de donde proviene "comprobar la ausencia de", con una fuerte idea de pesar. La idea primera de "lamentar la ausencia", sin embargo, tendió a borrarse tras la idea positiva y prospectiva de "tratar de obtener, anhelar", ya usual en latín y que corresponde al semantismo astral (por ejemplo: pedir la luna). Fue este sentido el que, como lo recuerda el *Dictionnaire historique de la langue française,* pasó al francés. Desde este punto de vista, la palabra "*desir*", "deseo", que deriva del verbo "*desirer*", "desear", y que aparece en 1160, designa la aspiración, el anhelo (en general y en particular).

Sin embargo, sostener que esta enumeración basta para explicar la índole del deseo es engañoso. No sólo porque reducir el deseo a su relación con un objeto, cuyo valor sería intrínseco, significa perder de vista el hecho de que sólo es comprensible en relación con su sujeto, sino también porque su fuerza sólo es reductible a un conjunto de propensiones y disposiciones capaces de colmarlo; como si, para satisfacer un deseo, bastara con ejecutar cierta cantidad de gestos necesarios para entrar en posesión de un objeto específico. Desde este punto de vista, aquí se trata de mostrar que, si el deseo tiene un objeto, este objeto no es una entidad del mundo con contornos definidos sino más bien un conjunto de territorios que el objeto inicial permite encarar como punto de partida de una serie de disposiciones. Este objeto-conjunto-de-territorios no tiene una o varias características "objetivas" que lo hacen "deseable": es el sujeto quien le atribuye cierta cantidad de propiedades, apoyándose, por cierto, en rasgos distintivos del objeto, pero también y sobre todo en aquello que le "falta" para tomar su lugar en el mundo, para colmar su fisura interna, para satisfacer sus ganas de "ser".

Hablar del deseo concentrándose únicamente en su "objeto" no permite asir su naturaleza. Al tiempo que está en parte ligado al objeto deseado –como lo reconoce Spinoza, "hay tantas especies de Deseos como especies de objetos por los cuales somos afectados"–,[6] el deseo depende sobre todo de la índole del sujeto

5. Véanse Anscombe, Elizabeth M., *Intention,* Nueva York, Blackwell, 1958, § 37; Gauthier, David, *Practical Reasoning,* Oxford, Oxford University Press, 1963; Schiffer, Stephen, "A Paradox of Desire", *American Philosophical Quarterly,* 13, 1976, págs. 195-202; Wiggins, David, "Claims of Need", en T. Honderich (ed.), *Morality and Objectivity,* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985, págs. 149-201; Stampe, David, W. "The Authority of Desire", *The Philosophical Review,* 96, 3, 1987, págs. 335-381; Jacobsen, Rockney, "Arousal and the Ends of Desire", *Philosophy and Phenomenological Research,* 53, 3, 1993, págs. 617-632.

6. Spinoza, Baruch, *op. cit.,* parte III, proposición LVI.

deseante. Siempre es un deseo de algo, pero, al mismo tiempo, es deseo de otra cosa que del objeto deseado. Según Spinoza, se remite al esfuerzo que toda sustancia realiza para perseverar en su ser. Se presenta, por lo tanto, como *conatus* que se inscribe en el cuerpo y del cual tiene conciencia el individuo, como una fuerza que lleva a todo ser humano a querer lo que le permite "incrementar su potencia": "Este esfuerzo, cuando se refiere al Alma sola, es llamado *Voluntad;* pero cuando se refiere a la vez al Alma y al Cuerpo, es llamado *Apetito;* de este modo, el apetito no es nada más que la misma esencia del hombre, de cuya naturaleza resulta necesariamente lo que sirve para su conservación; y así el hombre está determinado a hacerlo. Además, no hay ninguna diferencia entre el Apetito y el Deseo, salvo que el Deseo generalmente se refiere a los hombres, en la medida en que tienen conciencia de sus apetitos, y, por esta razón, puede definirse así: *el Deseo es el Apetito con conciencia de sí mismo*".[7]

Hay una conciencia en el deseo que lo distingue del simple apetito. Al mismo tiempo, como el apetito, presenta una fuerza que lleva al hombre a ir hacia lo que desea. Él mismo es una fuerza, un movimiento, una potencia. Y, en cuanto fuerza, es un verdadero "motor" del ser, un motor que, en ningún caso, puede ser reducido a su objeto y a su meta. Es lo que lleva a cualquiera a dirigirse hacia lo que imagina es causa de dicha, lo que permite que el individuo encare la existencia de un bien al que es necesario poder tender: "En consecuencia, por todo esto queda establecido que no nos esforzamos en nada, no queremos, no apetecemos ni deseamos una cosa porque la consideramos buena; sino, por el contrario, juzgamos que una cosa es buena porque nos esforzamos hacia ella, la queremos, apetecemos y deseamos."[8]

El deseo no es comprensible si uno se limita a querer explicarlo desde un punto de vista racional. No se trata de una cosa que

7. *Ibid.*, parte III, escolio de la proposición IX.
8. *Id.*, parte III, escolio de la proposición IX.

dependería del carácter deseable de su objeto: un individuo puede desear el "objeto x" pero no el "objeto *y*", aunque "y" presente cierta cantidad de propiedades particulares que, a una mirada exterior, lo hacen más deseable que "x". Por otra parte, el deseo nunca es comprensible desde un punto de vista exterior. Porque lo que generalmente se llama el "objeto del deseo" nunca es un simple objeto. Indudablemente, algunos objetos pueden "afectar" al individuo y, por lo tanto, desde cierto punto de vista son la "causa material" de un deseo; a tal punto que hasta se podría hablar de una diferencia de deseos según los objetos por los cuales uno es tocado.[9] Pero si el deseo puede surgir y desarrollarse es únicamente porque el individuo encara la posibilidad, a través de un objeto específico, de incrementar su ser, de tender hacia lo que no tiene, de colmar la falla ontológica que lo habita.

El deseo es ante todo el hecho o el acto de desear que se despliega en actividades que son específicas y significativas a la vez del deseo mismo. Así, el deseo no es separable de las actividades que engendra, y, al mismo tiempo, es su punto de partida.

Desear algo abre sobre todos los posibles que esa cosa engendra. Como lo decía Proust, desear a una mujer significa desear todos los paisajes que tiene en ella, y que es posible "visitar" con ella. No es su cuerpo –su pelo, sus manos, sus senos, etc.– a lo que se apunta, sino lo que se puede hacer con ella y su cuerpo, lo que el sujeto puede realizar a partir de lo que ella representa, de lo que ella engendra, de lo que ella posibilita. Precisamente por eso las razones del deseo casi nunca son evidentes ni pueden ser

9. "A partir del momento en que cada uno es afectado por causas exteriores de tal o cual especie de Dicha, Tristeza, Amor, Odio, vale decir, a partir del momento en que su naturaleza está constituida de tal manera o de tal otra, su Deseo será necesariamente tal o cual, y la naturaleza de un Deseo diferirá de la de otro Deseo tanto como los afectos de donde nacen difieren entre sí. Por consiguiente, hay tantas especies de Deseo como de Dicha, Tristeza, Amor, etc., y consecuentemente como especies de objetos por los cuales somos afectados", B. Spinoza, *op. cit.*, parte III, demostración de la proposición LVI.

simplemente enumeradas. Así fuera porque su enumeración nunca basta para explicar el deseo que uno puede experimentar.

Desde ese punto de vista, el objeto del deseo es a la vez inútil y fundamental para comprender el deseo. Si, por un lado, no se comprende el deseo sino a partir de su sujeto ("lo que el deseo desea no está ubicado ante él ni frente a él, sino que forma parte de su movimiento deseante"),[10] por otra parte, el objeto del deseo participa por completo de la vida y la acción del sujeto: "Quien imagina que lo que ama está destruido se sentirá entristecido, y dichoso si lo imagina conservado".[11] Por lo demás, el amor no es otra cosa que una alegría que acompaña la idea de una causa exterior, vale decir, la posibilidad misma de perseverar en su ser gracias a la presencia de un objeto diferente, el objeto del deseo. Es entonces cuando el sujeto tiende a atribuir al objeto de su deseo una serie de propiedades capaces de tornarlo único para él.

Por cierto, es difícil no suponer que el deseo depende en parte de la índole "objetivamente" deseable de su objeto. Pero es seguro que no puede haber objeto deseado sin sujeto deseante, y que el deseo jamás es un efecto mecánico de lo deseable. El objeto del deseo es sobre todo aquello por lo cual un individuo toma conciencia de su propia subjetividad y del proyecto que lo anima frente al otro:[12] "Cuando deseábamos al otro, sobre qué recaía

10. Nancy, Jean-Luc, *L' "Il y a" du rapport sexuel,* París, Galilée, 2001, pág. 34.

11. Spinoza, Baruch, *op. cit.,* parte III, proposición XIX.

12. Como lo dice Vladimir Jankélévitch: "El otro no es amado *en cuanto* posee ciertos talentos o ejerce tales actividades particulares sino porque es quien es". V. Jankélévitch, *Les Vertus et l'Amour* [1970], París, Flammarion, 1986, vol. II, pág. 213. Véase también el famoso comentario de Montaigne: "Si me urgen para que diga por qué lo amaba, siento que eso no puede expresarse sino respondiendo: porque era él, porque era yo", *Essais,* I, 28. Además, como lo escribe Henry Bremond, citado por Vladimir Jankélévitch: "No se aman las cualidades de una persona, sino a esa persona misma, y ¿no escapa la persona invenciblemente a los asideros de la razón? Por claras que sean las razones de amar, nunca se ama sino en la noche del discurso. Un amor exclusivamente discursivo, por lo tanto, sería impensable". Por último, tal vez no sería inútil recordar lo que Pascal escribe a propósito del amor: "Pero aquel que ama a alguien a causa de su belleza, ¿lo ama? No: porque las viruelas, que matarán la belleza sin matar a la persona, harán que deje de amarlo. Y si me aman por mi juicio, por mi memoria, ¿me aman, *a mí*? No, porque yo puedo perder esas cualidades sin perderme yo mismo. Entonces, ¿donde está ese yo, si no está ni en el cuerpo ni en el alma? Y ¿cómo amar el cuerpo y el alma de no ser por esas cualidades, que no son lo que hace al yo, ya que son perecederas?". B. Pascal, *Pensées,* París, Flammarion, 1976, nº 323, ed. Brunschvicg.

nuestro deseo sino sobre ese pequeño mundo posible expresado, que el otro tenía el error de envolver en él [...]?".[13]

Pero si el deseo es una fuerza, una potencia que posibilita la conservación y la realización del sujeto, es también lo que nace en un ser a causa de su "incompletud": es la falla ontológica lo que caracteriza al sujeto y lo lleva a desear. Precisamente por eso la falta es la condición de todo proyecto y de todo posible. Es esa falta, esa falla, la que nos define y nos permite acceder al estatuto de sujeto. Es esa falta la que señala nuestra relación con el tiempo, el espacio y el otro. Es esa falta la que empuja al encuentro.

Sin embargo, hablar de una falta ontológica no significa que el deseo está destinado al fracaso. Porque no se trata de una falta que se cierra sobre sí misma. Muy por el contrario, engendra el movimiento de apertura al otro. Precisamente de esa falta emana toda tensión, todo *conatus,* todo desborde. Precisamente de esa falta nace la misma posibilidad de poder decir "yo".[14]

13. Deleuze, Gilles, "Michel Tournier et le monde sans autrui", en *Logique du sens,* París, Éditions de Minuit, 1969, págs. 350-372 [trad. cast.: *Lógica del sentido,* Barcelona, Paidós Ibérica, 2005].

14. "Sujeto al deseo, sujeto del deseo, el hombre no es un ser *de deseo,* un 'deseante', como es un ser parlante, pensante, respirante, movible...; él es el ser *del deseo.* El deseo no es su atributo, lo que pertenecería a su esencia, como sus propiedades anatómicas o fisiológicas, sus estados psíquicos o su inteligencia. No forma parte de su 'equipamiento existencial', no constituye uno de los 'datos' del hombre, es aquello que lo da [*datos* en francés se dice *données,* que también significa *dadas.* De ahí el juego de palabras (n. del t.)]. El hombre no tiene deseos,

El mismo Platón –el primer teórico del par deseo/falta– no se detiene en una concepción negativa del deseo y considera la falta únicamente como el punto de partida de su reflexión. En *El banquete,* tras haber explicado que "quien desea, desea una cosa que le falta y no desea lo que no le falta",[15] que desear lo que ya se tiene significa querer poseer también en el porvenir los bienes que se poseen, y que "todos aquellos que desean, desean lo que no es actual ni presente; lo que no se tiene, lo que no se es, aquello de lo cual se carece",[16] Sócrates prosigue definiendo la obra del deseo como el engendramiento en la belleza según el cuerpo y el espíritu.[17]

Sin querer entonces forzar el texto y ponerse en una postura anacrónica, bien puede reconocerse en la posición platónica la misma fuente de todo análisis posterior del deseo. Porque si, por un lado, Platón observa que la motivación que lleva a alguien a desear alguna cosa es la falta, y por tanto las ganas de poder poseer lo que todavía no tiene, por el otro también es consciente del hecho de que el deseo no puede ser identificado con las simples ganas de poseer, ya que esta identificación equivale a mantener la idea de que la "propiedad" es el modelo de la "verdadera" satisfacción.[18]

Para Platón no hay un lazo necesario entre deseo y posesión ni, tampoco, entre faltar y poseer, entre vacío y lleno. La dinámica engendrada por el deseo es fundamentalmente productora. El deseo "produce". El deseo "engendra". Hasta pasar de la falta al

es el deseo, *su* deseo, el que lo tiene, lo sostiene, lo hace hombre. Su 'humanidad' es producida por él: en su totalidad ella es su cosa, su obra." G.-H. de Radkowski, *Les Jeux du désir* [1980], París, PUF, 2002, pág. 179.

15. Platón, *Le Banquet,* en *Œuvres complètes, op. cit.,* parte III, 1929, 200a.

16. *Ibid.,* 200c.

17. "Cuando estamos en edad, nuestra naturaleza siente el deseo de engendrar, pero no puede engendrar en lo feo, sólo puede hacerlo en lo bello; y en efecto la unión del hombre y la mujer es engendramiento." *Id.,* 206d.

18. "El sujeto del deseo es insaciable, no porque no logra la saciedad sino porque no responde a una lógica, una economía o una energética de la saciedad." J.-L. Nancy, *op. cit.,* pág. 37.

exceso. A tal punto que puede decirse que si el deseo está en falta es como un exceso que no puede gastar sino al contacto de lo "bello": "Por eso, cuando el ser urgido por engendrar se acerca a lo bello, se vuelve dichoso, y, en su alegría, se dilata y engendra y produce".[19]

Al tiempo que está ligado a una falta ontológica, a una fisura que caracteriza el funcionamiento humano, el deseo es la condición de todo proyecto, de toda esperanza, de todos los posibles. Es no sólo el signo de la imperfección en el corazón del ser humano y de su "defecto" estructural sino también, y sobre todo, lo que permite que cualquiera se proyecte fuera de sí mismo, se active, vaya hacia el encuentro, salga de su soledad y se dirija allí donde lo lleva su deseo. Porque, si el individuo fuera un ser "pleno" y sin "falla", estaría igualmente encerrado en sí mismo, en una suerte de suficiencia profunda, y no podría remitirse a ese "afuera" que es el otro. Así, la falta remite a la positividad del deseo, de un deseo hecho de diferentes líneas que se entrecruzan y se conjugan.

Por eso el deseo es esencialmente distinto de la necesidad, y tampoco puede ser identificado con la simple pulsión. Por un lado, en efecto, a diferencia de la pulsión, siempre está tomado en el interior de una disposición compuesta, de un programa que implica al sujeto en toda su complejidad: él no pertenece al reino de la espontaneidad pura; no es un simple "empuje" que orienta al individuo-organismo hacia un objetivo específico; no está reducido a la supresión de un estado de tensión; no está fijado de antemano ni tiene una forma idéntica en todos los individuos; no tiene un objetivo "parcelario" y no es estrechamente dependiente de fuentes somáticas.

Por otro lado, a diferencia de la necesidad, el deseo no se limita a su satisfacción: no tiende a la posesión ni, tampoco, a la asimilación de su objeto; no busca reducir su objeto al uso que

19. Platón, *Le Banquet, op. cit.,* 207a.

puede hacerse de él o al objetivo al que puede destinarse; se ubica mucho más allá de la satisfacción y la insatisfacción.

De un modo general, puede decirse que deseos y necesidades están ambos ligados a la falta. No obstante, allí donde la necesidad biológica está caracterizada por la necesidad lógica, la asimilación y el consumo, el deseo comienza cuando la satisfacción no es inmediatamente encarable ni posible la "absorción" del objeto. La necesidad requiere necesariamente ser satisfecha y se colma por el "consumo" de su objeto. Así, por ejemplo, el hambre, vale decir, la necesidad de alimento, desaparece con la ingestión del alimento: el objeto-alimento y la necesidad-hambre se anulan entre sí. "En la satisfacción de la necesidad, la extrañeza del mundo que me funda pierde su alteridad: en la saciedad, lo real sobre el cual yo mordía se asimila, las fuerzas que estaban en el otro se convierten en *mis* fuerzas, se convierten en mí (y toda satisfacción de necesidad es por algún lado alimento). A través del trabajo y la posesión, la alteridad de los alimentos entra en lo Mismo."[20]

El deseo no se dirige a su objeto como lo hace la necesidad, por ejemplo en el caso del alimento. Del alimento puede uno satisfacerse siempre, y en una medida muy grande, como si lisa y llanamente hubiera faltado. De igual modo, cuando se habla de una necesidad de conocimiento, y uno emprende una lectura, siempre puede uno alimentarse y, en una medida muy importante, satisfacerse.

En ambos casos es posible "reabsorber su alteridad".[21] En cambio, cuando entra en juego el deseo, sobre todo el deseo sexual, no es posible privar al otro de "su alteridad". El otro no puede desaparecer como si se tratara de alimento: "En la necesidad, yo puedo morder sobre lo real y satisfacerme, asimilar al

20. Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini* [1971], París, Le Livre de poche, 1990, pág. 135.

21. *Ibid.*, pág. 21.

otro. En el deseo, no hay mordida sobre el ser, no hay saciedad, sino porvenir sin jalones por delante de mí".[22]

La necesidad subordina a su utilización los objetos de los que uno carece, a tal punto que casi únicamente se refieren al goce que uno puede tener de ellos. El deseo, en cambio, reconoce al otro como lo que se ubica más allá de un simple medio, más allá de un objeto que uno puede poseer: el otro no se reduce a una cosa cuya posición sería simplemente la de un *tener*.

El deseo sexual existe a partir del momento en que se renuncia a hacer del objeto de su deseo una "cosa para consumir". Y esto, no sólo porque engendra un movimiento hacia el otro que jamás se reduce a una "toma", sino también porque la falla ontológica que nos lleva al encuentro nos conduce a encarar a aquel (o aquella) hacia el cual tendemos como radicalmente *distinto* respecto de nosotros, y que no puede ser reducido al *yo so pena* de desaparecer.

El otro es lo que no somos; el que nos remite a nuestra falta, al tiempo que produce la ilusión de que es posible colmarla. No es nuestro "todo". No podemos tener el "todo" del otro. Nuestra falla ontológica es estructural, y el otro permanece más allá de la posesión.[23] El deseo que lleva al encuentro descubre en la alteri-

22. *Id.*, pág. 121.

23. Al respecto, es interesante recalcar que cierta cantidad de trabajos en psicoanálisis, aunque desde un punto de vista diferente en términos metodológicos y epistemológicos, permiten confirmar ese marco filosófico. Es lo que subraya por ejemplo Denis Vasse, a partir de sus experiencias clínicas: "A través del límite exterior impuesto a su pulsión, el hombre confiesa la existencia prohibida del otro al mismo tiempo que la falla que lo habita: la falta-en-ser que lo constituye en deseo de ser [...]. Accede así a su propia identidad siempre por descubrir en su relación con la falta". (D. Vasse, *Le Temps du désir, op. cit.*, págs. 128-129). Y también, como lo explica Lacan a partir de un desarrollo del pensamiento de Freud: "El deseo se esboza en el margen donde la demanda se desprende de la necesidad: margen que es el que la demanda, cuyo llamado no puede ser incondicional sino dirigido al Otro, abre bajo la forma de la falla posible que puede aportarle la necesidad, por no tener satisfacción universal (lo que suele llamarse angustia)". J. Lacan, *Écrits*,

dad radical del otro un obstáculo que no puede ser eliminado: el otro siempre escapa; no se reduce a la visión que se puede tener de él ni, tampoco, al gesto que puede abrazarlo; revela en nosotros lo que nos falta, lo que está ausente, nos obliga a renunciar a una posesión total. Porque aquel que busca ir hasta el extremo de la posesión no puede sino borrar al otro y, por eso, no sólo destruir su deseo, sino también suprimir su objeto: "El otro –absolutamente otro– paraliza la posesión que impugna a través de su epifanía en el rostro. No puede impugnar mi posesión sino porque me encara, no del afuera, sino de arriba. Lo Mismo no podría apoderarse de ese Otro a menos que lo suprima".[24]

Llegar al extremo de la posesión significa borrar una presencia que confirma nuestra propia presencia; borrar un ser que confirma nuestro propio ser; reducir a una persona a una simple cosa, a despecho de su humanidad; destruir la misma posibilidad de toda actitud ética que considere al otro siempre como un fin y jamás como un medio.

Cierta cantidad de filósofos no admitieron la naturaleza específica del deseo. Kant, por ejemplo, siempre sostuvo que el deseo sexual no era nada más que una "inclinación por las partes sexuales" de alguien. Por eso él considera que el deseo arrastra siempre al hombre a la animalidad y la degradación: "Puesto que la atracción sexual no es una inclinación por otro ser humano en sí sino una inclinación por su sexo, es un principio de degradación de la humanidad; a través de ella, un sexo es preferido a otro, al que esta inclinación deshonra para satisfacerse. La inclinación que un hombre tiene por una mujer no está dirigida hacia ella porque es un ser humano sino porque es una mujer; el

París, Éditions du Seuil, 1966, pág. 814 [*Escritos 2*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1987, pág. 793]. Para Lacan, por lo demás, la necesidad apunta a un objeto específico y se satisface con él. La demanda, en cambio, es formulada y se dirige al otro y, si todavía recae sobre un objeto, éste es inesencial, ya que la demanda es ante todo una demanda de amor. Por eso el deseo nace de la distancia entre la necesidad y la demanda, al tiempo que es irreductible a una u otra.

24. Levinas, Emmanuel, *op. cit.*, pág. 185.

hecho de que también sea un ser humano lo deja indiferente; únicamente su sexo es el objeto de su deseo".[25] Por eso, finalmente, el matrimonio sería el único medio de que dispondrían el hombre y la mujer para gozar recíprocamente uno del otro según sus cualidades sexuales sin degradarse, y restableciendo, en la posesión recíproca, la dimensión de la persona.

Kant se vuelve así hacia una justificación jurídica de la sexualidad: a su juicio, el matrimonio es un contrato que compromete formalmente a ambas partes y que reintroduce la dimensión personal del individuo. Al mismo tiempo, al invocar la obligación de una ley jurídica, deja el campo de la ética y la posibilidad de una comprensión del deseo sexual como el signo, a la vez, de la falla ontológica del hombre, y de la posibilidad, para todo ser humano, de proyectarse fuera de sí mismo y salir de su soledad estructural. En cierto modo, reduce todo encuentro sexual a una relación de posesión y, de ese modo, abre la posibilidad de borrar toda diferencia entre erotismo y pornografía, salvo que se recurra a un "dique jurídico".

El deseo nunca es una "cosa" que está "ahí", determinada de una vez y para siempre. Nunca es un "punto específico". Más bien constituye una especie de línea de fuga, una tensión, una expansión, aquello por lo cual puede definirse la subjetividad de cada uno. Él es quien designa el campo de existencia del sujeto humano sexuado en su relación con el otro; él quien transforma el cuerpo del otro en terreno donde el sujeto toca su falla y su incompletud, su falta y su goce. Así, en el deseo, hay una atracción por el vértigo, por el abismo de la pérdida total de sí. Por eso el mismo deseo es "avivado por el horror que sin embargo tenemos por ese movimiento [...]. Es el sentido de la angustia, sin la cual la sexualidad no sería más que una actividad animal, y no sería *erótica*. Si queremos representarnos claramente ese efecto ex-

25. Kant, Emmanuel, *Leçons d'éthique* (1775-1780), París, Le Livre de poche, 1997, pág. 291.

traordinario, debemos compararlo con el vértigo donde el miedo no paraliza sino que aumenta un deseo involuntario de caer [...]. En cada una de esas situaciones, un sentimiento de peligro [...] nos pone ante un vacío nauseoso".[26]

El otro, que ante todo es reconocido por el sujeto como *distinto,* como *diferente* de él, parece perder transitoriamente, en el momento del encuentro sexual, su *alteridad:* los dos deseos se encuentran, se mezclan, casi se confunden. Es entonces cuando responden uno al otro, cuando se instaura también una suerte de comprensión íntima, y cuando tiene lugar una experiencia fascinante y aterradora a la vez, animada por la dialéctica del don y de la pérdida.

El goce erótico se presenta como una suerte de "derrota" y de "detumescencia".[27] Pero la derrota nunca es total. El otro siempre queda más allá de la sujeción. Sigue siendo aquello de lo que no es posible apropiarse en forma definitiva y completa. El encuentro amoroso difiere en esto de cualquier otra relación: no es ni una lucha ni una fusión, tampoco una forma de conocimiento. Es la figura misma del encuentro con la alteridad y el misterio del otro.

Aceptar su propia falla equivale a reconocer que el otro tiene lo que yo no tengo, lo que me falta para ser "todo", lo que yo "deseo". Es admitir la dependencia que nos ata al otro y nos impide destruirlo o transformarlo en una cosa por poseer. Finalmente, es aceptar que el tiempo del deseo no concluye con la captación del objeto: el otro siempre escapa al deseo, al tiempo que le da sentido.

Cuando "el deseo se quiebra y se satisface como la más egoísta y cruel de las necesidades",[28] entonces el otro no es ya el sig-

26. Bataille, Georges, *Histoire de l'érotisme,* en *Œuvres complètes,* VIII, París, Gallimard, 1976, pág. 88.

27. Perrier, François, "Séminaire sur l'amour", *La Chaussée d'Antin* (1978), París, Albin Michel, 1994, pág. 418.

28. Levinas, Emmanuel, *op. cit.,* pág. 285.

no de lo que yo no tengo. Deja de ser un otro que me cuestiona impugnando mi dominio sobre las cosas. Se convierte en un instrumento que puedo utilizar, del que puedo adueñarme.

Aquí es donde se ubican la pornografía y sus representaciones. Aquí donde se instala lo obsceno. Una obscenidad que nace de una mirada que reduce al sujeto a una cosa y ofende el deseo, quebrándolo sobre la desnudez del órgano.

En la pornografía, lo que está representado es la ausencia de la falla: el encuentro sexual no ocurrió, por lo menos en la medida en que lo que está en juego es el dominio de la falta, su reducción a "nada" por la supresión del otro.

Las representaciones pornográficas reducen al otro a una enumeración de detalles: el despojamiento de sus envoltorios no encuentra ningún límite, prosigue más allá de la superficie, hasta la "descarnadura". El otro, en cuanto objeto de deseo, está perdido de antemano, al mismo tiempo que el propio sujeto se pierde en la incapacidad de comprenderse como sujeto. La apropiación reduce el objeto del deseo a una cosa que "en cuanto tener, es un ente que perdió su ser".[29]

Entre las ganas imperiosas y el adormecimiento de la saciedad sexual ya no hay tiempo para el deseo. Así es como se construye la imagen pornográfica sobre la inversión continua y obsesiva entre lo vacío y lo lleno: lo vacío del cuerpo que no espera otra cosa que la penetración; lo lleno del cuerpo penetrado, que no tiene nada más que ofrecer salvo su cierre, salvo el sofocamiento del deseo.

El cuerpo pornográfico es "aniquilado" por el "exceso": un exceso de intercambios, un exceso de acoplamientos, un exceso de goce; a tal punto que su ganancia inmediata no es nada más que una completud imaginaria y fantasmática, la de un "objeto sin falla" que oculta la pérdida de la capacidad de desear. Es ani-

29. *Ibid.,* pág. 170.

quilado por el vacío: un vacío de caricias, un vacío de abrazos, un vacío de deseos.

Reducido a una simple cosa, no es más que un objeto del que uno puede satisfacerse, y desaparece. No puede escapar a la "toma" del espectador. No posee ya ninguna interioridad. Es completamente ofrecido al ojo, sin poder interrogar al que mira acerca de su deseo y su intimidad.

La "aniquilación" del otro y del deseo que acaece en la pornografía está perfectamente simbolizada por la supresión del rostro. Aunque, desde un punto de vista meramente descriptivo, no se pueda afirmar la ausencia del rostro en las representaciones pornográficas, aquí éste perdió toda significación.

Cuando está presente, se muestra pero ya no interpela al espectador. Está englobado en el interior del objeto puesto al desnudo. Puede ser captado como cualquier otro elemento del cuerpo desplegado sobre la escena y permite que la visión se transforme en captura. No es ya el guardián de una distancia infranqueable, y no ofrece ya ningún velo bajo el cual pueda ocultarse la alteridad. Finalmente, no es ya lo que opone un rechazo a la violencia de la captura y la posesión, ni lo que "invita a una relación sin común medida con un poder que se ejerce, ya fuera goce o conocimiento".[30]

Justamente es este borramiento del rostro-epifanía del sujeto lo que se encuentra en la larga secuencia de la orgía del último largometraje de Stanley Kubrick, *Ojos bien cerrados*.[31] Por lo demás, todo el film representa un viaje en busca del deseo y de su objeto, y esa escena particular –donde las mujeres de senos desnudos, y calzadas con zapatos con tacones de aguja, tienen el rostro oculto bajo una máscara– es una verdadera metáfora de la pornografía y del borramiento del deseo que pone en marcha.

30. *Id.*, pág. 216.

31. Film de Stanley Kubrick (Estados Unidos, 1999), con Tom Cruise, Nicole Kidman y Sydney Pollack.

Ojos bien cerrados se abre sobre el cuerpo desnudo de Alice (Nicole Kidman) en el cuarto de baño, y sobre sus últimos preparativos antes de salir. Ella y su marido, el doctor Bill Harford (Tom Cruise), fueron invitados a festejar el inicio de las vacaciones de Navidad en casa de Victor, uno de los pacientes más respetables de Bill. El breve diálogo que inserta Kubrick introduce inmediatamente al espectador en la intimidad de la pareja y de sus dificultades. Al mismo tiempo que Alice intenta llamar la atención de su marido, Bill muestra su incapacidad para tener en cuenta a su mujer y darle un lugar: le responde que está soberbia, que, como siempre, está muy bella y perfecta. Pero no la mira, y sus palabras evitan explícitamente "la palabra que toca el corazón donde está inscripto el cuerpo del sujeto en la particularidad de su presencia".[32]

Una vez más, es el atolladero del diálogo lo que, inmediatamente después, caracterizará la escena del baile en casa de Victor, y que, de regreso en su casa, desencadenará el interrogatorio inquisitivo de Alice ("—¿Por qué no estás celoso? —No sé... tal vez porque eres mi mujer... Tal vez porque eres la madre de mi hija") y la confesión del deseo que, en el pasado, ella había tenido de engañar a su marido.

Es en ese momento cuando la historia finalmente puede levantar vuelo y Bill comenzar su viaje en busca del deseo y de su objeto. La palabra de su mujer lo invita a ir a escucharla allí donde todavía no la identifica. Más allá de la imagen que tiene de él. En sí mismo. Ella lo convoca al encuentro de su deseo ("No te acostaste con las dos modelos en casa de Victor por consideración hacia mí, y no porque no tuvieras ganas"); ella quiere que él tome posición y que reconozca dónde se sitúa respecto de ella y de sí mismo; lo lleva a ocupar finalmente la posición de sujeto, aunque, muy al principio, para Bill no hay más que incertidumbre y desamparo.

32. Vasse, Denis, *La Chair envisagée* [1988], París, Éditions du Seuil, 2002, pág. 54.

La escena de la confesión "cierra" sobre Bill, que, debido a una urgencia médica, se dirige en taxi a casa de un paciente. Sin saber adónde lo lleva su deseo, resulta ser "objeto" del deseo de Marion –la mujer que lo llamó a causa de la repentina muerte de su padre– y de Dominó, una prostituta que Bill encuentra en su camino de regreso. Sin reconocer tampoco su deseo, ahí lo tenemos en un castillo, en medio de una orgía, rodeado de hombres y mujeres con los rostros disimulados.

En todas estas escenas, la búsqueda del deseo y la imposibilidad que tiene Bill de identificarlo están simbolizadas por la figura de la máscara. Una máscara que, por primera vez, aparece en casa de Marion, como el signo de la ceguera de esa mujer que trata de seducir a Bill en el momento en que su padre acaba de morir, cuando su novio la toma en sus brazos. Que vuelve a aparecer cuando Bill se encuentra con Dominó, signo de un sexo monetizado y mercantilizado. Que se convierte en el elemento principal en la escena de la orgía, de la que, finalmente, el deseo está completamente ausente, fagocitado en el interior de un mundo donde el sexo y el dinero lo han borrado, reemplazando la figura del sujeto deseante por la del objeto de goce.

Sólo al final la máscara puede "caer": reaparece una última vez, apoyada sobre la cama de Bill y de Alice, justo al lado de la mujer que duerme; desaparece en el momento en que finalmente Bill puede contarle su viaje infernal y reconocerla como el objeto de su deseo. El enfrentamiento con Alice le abre la posibilidad de mirarla por fin a los ojos, leer allí su deseo, volver a desearla. Era su incomprensión la que lo había llevado a las correrías, a un movimiento de apertura a su deseo; un deseo que se busca; un deseo que se encuentra; un deseo que puede identificar su objeto en el mismo momento en que acepta buscarlo.

El film está estructurado a partir de algunas escenas mayores, que se oponen a todo lo largo del relato, hasta el último diálogo entre Bill y Alice que da la clave de lectura de la obra de Kubrick.

Bill: Alice... ¿Cómo ves las cosas entre nosotros?

Alice: Tal vez... Creo que debemos estar agradecidos porque llegamos a sobrevivir a todas nuestras aventuras, hayan sido reales o solamente un sueño. Lo importante es que ahora nos despertemos. Lo seguro es que te amo. Pero hay algo muy importante, y eso tenemos que hacerlo lo más rápido posible.

Bill: ¿Qué?

Alice: Coger.*

Poder hacer el amor de nuevo marca el fin de las incertidumbres. Alice y Bill van a reencontrarse "para un muy largo momento", tal vez "para siempre". Sólo después de todas esas aventuras ellos pueden volver a encontrarse y "coger". Un deseo que no es simplemente unas "ganas" ni una pulsión ni una necesidad, mucho menos el fruto del azar, lo que podría llevar a un hombre a querer "coger" con una mujer únicamente porque es bella o a una mujer a hacer el amor con un hombre solamente porque es encantador o porque ocupa una posición en la sociedad.

Las dos escenas centrales, para lo que a nosotros nos interesa, son la del baile en casa de Victor y la de la orgía en el castillo. Por lo demás, es allí donde Kubrick retoma y deconstruye toda una serie de estereotipos y lugares comunes sobre la sexualidad. El baile le permite jugar con los estereotipos de la coquetería femenina; la orgía, desmontar lo que hace la pornografía con las pulsiones masculinas. Cada vez utiliza a Alice y a Bill como elementos claves de la deconstrucción que opera. Así, durante el baile, Alice se opone a dos modelos que codician a su marido. Mientras las dos mujeres tratan de seducir a Bill, fascinadas por

* Las palabras referidas a actos y órganos sexuales difieren en los diferentes países de habla castellana. Se ha utilizado en esta traducción las palabras usuales en el habla de la Argentina: cada lector aplicará los sinónimos que le son usuales para pene, pija, polla, pájaro; vagina, concha, coño; tener relaciones sexuales, coger, tirar, joder, etc. (n. del t.).

su posición social y su prestigio profesional ("los médicos siempre tienen un aspecto de estar bien informados"), apoyándose en sus "debilidades" masculinas ("¿no quiere ir a pasear donde termina el arcoiris?"), Alice, que está levemente achispada, no se deja impresionar por el aura y la nobleza del húngaro que querría mostrarle, en el primer piso, unas "esculturas antiguas". Mientras las "top models" juegan con su belleza, con la certeza de que un hombre no puede resistírseles, Alice conoce las reglas de la coquetería y, al tiempo que hace una caída de ojos y vuelve a medias la cabeza, se aleja del hombre y no entra en el juego de la seducción: "Tengo que irme... No podemos volver a vernos. Es imposible. Soy casada".

En la escena de la orgía, a Bill le tocará identificar los estereotipos pornográficos. Una vez llegado al castillo gracias a las indicaciones que le dio un ex compañero convertido en pianista, Nick Nightingale, Bill abre los ojos sobre un mundo desconocido donde no tiene derecho a penetrar. Precisamente por esa razón, Nick toca el piano con los ojos vendados, y, para acceder al castillo, hay que conocer una contraseña. Y es también el motivo de que todo el mundo esté disfrazado y enmascarado. Bill es el extranjero. No domina ni los códigos ni los rituales. Encarado por una mujer, trata de conocer su identidad. No se pierde en el anonimato de la muchedumbre. No participa en los acoplamientos frenéticos. Y casi inmediatamente se hace reconocer y "desenmascarar", al tiempo que es él quien "desenmascara" el juego perverso de la orgía.

"La continuidad, en la orgía, es inasible; allí, en su punto límite, los seres están perdidos, pero en un conjunto confuso. La orgía es necesariamente decepcionante. En principio es negación consumada del aspecto individual. La orgía supone, exige, la equivalencia de los participantes. No sólo la individualidad propia es sumergida en el tumulto de la orgía sino que cada participante niega la individualidad de los otros. En apariencia es la total supresión de los límites, pero no es factible que nada sobreviva de una diferencia entre los seres, a la que por otra parte está ligada la atracción sexual".[33] En la orgía, los individuos desaparecen; cada uno se confunde en un movimiento desenfrenado, exasperado, que borra toda reserva, pudor e intimidad; la misma figura del otro es borrada. Pero lo que diferencia la escena de la orgía de Kubrick es justamente la presencia de Bill.

Como los otros, él está disfrazado y enmascarado. Como los otros, disimula su identidad. Pero no se mezcla en el baile enloquecido. Se limita a mirar. Se convierte en el medio por el cual el espectador, en vez de ser puesto en posición de *voyeur*, puede mirar desde el exterior y separarse a su vez de la orgía. Trata de emerger más allá de la masa anónima, de descubrir, detrás de la máscara, la cara de aquella que lo invita a partir porque "ése no es su lugar".

Precisamente por eso es reconocido como un elemento perturbador del paisaje, y supuestamente, por lo menos en principio, debe pagar por su intrusión. Es también la razón por la cual la mujer se ofrece a "rescatarlo" y pagar en su lugar: Bill era el único que la había reconocido en su unicidad, que trató de identificarla y quiso volver a verla. Pero la chica pertenece a la masa informe de la orgía y no puede separarse de ella. A tal punto que, al día siguiente, cuando Bill pregunte su nombre a Victor, éste responderá: "Es una puta. Eso es todo lo que hay que conocer"; y cuando ella muera de una sobredosis –fortuita o impuesta, no se sabe–, no será otra cosa que "carne" extendida sobre una cama, y después una muerta en la morgue.

Los primeros planos de las caras de Bill y de Alice ofrecen a Kubrick el marco ideal para demostrar su teoría del deseo. A diferencia de los hombres y las mujeres enmascarados que ritualizan el sexo, que no pueden ya reconocerse como sujetos de sus deseos, sus dos personajes principales se buscan, se pierden, y vuelven a encontrarse al buscarse. La mirada de Alice, que, muy al comienzo, se aleja de Bill y, por el contrario, se dirige hacia el

33. Bataille, Georges, *L'Érotisme*, *op. cit.*, pág. 143.

espectador –como si necesitara un testigo de su desamparo ante un marido que ya no la reconocía como el objeto de su deseo– al fin y al cabo puede volver hacia Bill. Es la cara, portadora del deseo, la que garantiza la permanencia del encantamiento, pero que, una vez enmascarada, no puede ya impedir la deshumanización del otro.

3

LA CENSURA Y LO PROHIBIDO: DEL DERECHO A LA ÉTICA

Ante todo me interesa aclarar hasta qué punto son vanas esas afirmaciones triviales según las cuales la prohibición sexual es un prejuicio, del que ya es tiempo de deshacerse. La vergüenza, el pudor, que acompañan el sentimiento fuerte del placer, no serían en sí mismos más que pruebas de falta de inteligencia. Lo que equivale a decir que finalmente deberíamos hacer tabla rasa y volver al tiempo de la animalidad, de la libre devoración y de la indiferencia por las inmundicias. Como si la humanidad entera no resultara de movimientos de horror seguidos de atracción, con los cuales se relacionan la sensibilidad y la inteligencia.

GEORGES BATAILLE, *El erotismo*

En 1828, Benjamin Constant señala con lucidez cómo "la censura, violación insolente de nuestros derechos, sometimiento de la parte esclarecida de la nación a su parte vil y estúpida, gobierno de los mudos o beneficio de los visires [...] es una fuente de agitaciones, desconfianza, descontentos e irritaciones mayor que la que podría crear la misma licencia de la prensa".

Desde siempre, la censura es el instrumento que utilizan los poderes para controlar el pensamiento e instaurar una dictadura sobre los espíritus. Sin embargo, sólo en 1629 es erigida por Richelieu en institución para hacer analizar todas las imágenes destinadas a la impresión, antes de concederles la autorización de publicación, el "privilegio del rey", como se decía en la época. Es así como, hasta la Revolución, la libertad de expresión no existe, y, a pesar de la inscripción en la *Declaración* de 1789 del derecho de todo ciudadano a hablar, escribir e imprimir libre-

mente, y del artículo 8 de la *Carta* de 1830,[1] varias obras fueron sometidas al arbitraje de los tribunales según criterios discrecionales.[2]

Hoy en día, únicamente la protección de la minoridad justifica un control de las publicaciones y de las imágenes cinematográficas. Pero, en cierta forma, el problema de la arbitrariedad no está todavía resuelto. La ley de 1975, que instituye una clasificación X para los films de índole pornográfica, por ejemplo, a pesar de su aparente precisión, de hecho descansa en un "lugar vacío".[3] No suministra ninguna definición de los films pornográficos y remite a un decreto, nunca redactado, para especificarla. El único bosquejo de definición legal sigue siendo el de un comisario del gobierno, que en 1981 proponía esta dialéctica erotismo/pornografía: "La esencia de la obra erótica es glorificar, al tiempo que lo describe con complacencia, el instinto amoroso, el 'gesto amoroso'. Las obras pornográficas, por el contrario, al privar a los ritos amorosos de su contexto sentimental, describen simplemente sus mecanismos fisiológicos y concurren a depravar las costumbres al buscar sus desviaciones con una predilección visible. Es de índole pornográfica el film que presenta al público, sin una búsqueda estética y con una

1. "Los franceses tienen el derecho a publicar o hacer imprimir sus opiniones adaptándose a las leyes. La censura jamás podrá ser restablecida."

2. Basta con pensar en la condena de Baudelaire por *Las flores del mal* y en el "infierno" de la Biblioteca Nacional –idea que corresponde a Napoleón–, que se desarrolla a lo largo del siglo XIX y donde permanecen encerradas, durante años, obras como las de Mirabeau, Casanova, Maupassant y Apollinaire. De hecho, es la absolución triunfal de Lucien Descaves, perseguido en 1890 por *Les Sous-Offs*, la que pondrá fin a la aplicación de la censura por la vía judicial.

3. El proyecto de ley apuntaba a prohibir los films que "atentan contra la dignidad de la persona humana o que incitan a la violación de derechos fundamentales". De hecho, el texto adoptado se limita a la creación de una comisión de control cuya misión es excluir los films clasificados como pornográficos de los subsidios al cine e imponerles una TVA del 33% en vez del 18,6%.

crudeza provocativa, escenas de la vida sexual y sobre todo sus escenas de acoplamiento".[4]

Al tiempo que propone criterios de identificación y tiene en cuenta determinados aspectos del problema, esta definición jurídica dista de indicar las razones que hacen de una obra una producción pornográfica. Además, al limitarse al concepto de "depravación de las costumbres", remite directamente a una visión más o menos "oficial" de la moral, sin añadir absolutamente nada a la comprensión del fenómeno de la pornografía. Esto no evita la ambigüedad que se instala cada vez que la exigencia ética es confundida con el orden social, confusión que durante mucho tiempo autorizó al legislador a intervenir, por el lado de las sanciones impuestas, sobre ciertas conductas consideradas moralmente indeseables. Teniendo la pretensión de brindar un saber planteado como universal, esta proposición presenta un carácter de falsificación y no permite plantear los problemas y analizarlos desde un punto de vista ético.

Por otra parte, aunque el control de las publicaciones y las imágenes esté justificado por la protección de la minoridad, cabe preguntarse si la censura es realmente el mejor medio para garantizarla. Medida represiva e instrumento meramente jurídico, parece inadecuada para la promoción de comportamientos de autoprotección entre los más jóvenes.

Si a un niño se lo deja solo ante imágenes pornográficas, sin duda no posee los instrumentos necesarios para tener una consideración de conjunto y comprender que la sexualidad no es lo que así se muestra; es cierto que formular una prohibición estructurante y humanizante exige evitar la hipocresía sexual con la misma razón que el escollo de la mojigatería: "Si se trata de

4. Una definición semejante supone que la mayoría de la gente coincide en lo que es una conducta depravada, o culpable de depravar o corromper las costumbres. Pero tal consenso casi no existe, ya que la actitud que cada uno manifiesta en este terreno está estrechamente ligada a sus convicciones y creencias.

sostener el deseo sin ceder de inmediato a la demanda, no es cosa de erradicarlo en lo que implicaría de infantil: la dicha, la expresividad, la espontaneidad, la energía, la fuerza creadora".[5]

Si, en un momento o en otro, realmente es preciso "prohibir" algo, vale decir, volver a establecer un sistema conceptual capaz de mostrar los límites infranqueables a los que hay que limitarse para preservar lo humano y, al mismo tiempo, permitir que la "transgresión" tenga un sentido, a ese sistema sin embargo no le alcanza con ocultar la cuestión de la sexualidad. Salvaguardar lo humano no significa que el sexo renuncie a sí mismo, ni que se predique su supresión. Afirmar la existencia de lo prohibido en ninguna parte implica impedir que la sexualidad sea "dicha", ni, tampoco, hacerla desaparecer. No se trata de anular lo "real", ni de enunciar una conminación de inexistencia y no manifestación de la sexualidad. Todo lo contrario. Más bien se trata de afirmar lo real y sus límites, permitir que la sexualidad pueda seguir existiendo, defender lo prohibido que, por sí solo, es condición de la transgresión y, por consiguiente, del erotismo. Desde ese punto de vista, hablar de prohibido [*interdit*] en modo alguno significa hablar de prohibiciones [*interdictions*]. Allí donde lo prohibido remite a la ética y a su orden simbólico, las prohibiciones, por el contrario, remiten al derecho y al orden público.

"El prefacio del *Olympia Reader* [una antología de textos pornográficos reunidos por Girodias] concluye con una verdadera dedicatoria: 'La censura moral es una herencia del pasado, el resultado de siglos de opresión clerical. Ahora que está declinando, podemos esperar que el advenimiento de la libertad va a transformar la literatura. No hay que considerar la libertad en lo que tiene de negativo, sino como la posibilidad de explorar todos los aspectos válidos del espíritu humano, en cuya raíz o intersección siempre, en cierto modo, se encuentran las pulsiones sexuales.' El último aserto supera los límites de la estupidez.

5. Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps, op. cit.*, pág. 268.

Hay que ver de cerca lo que significan esta libertad, esta regeneración de la literatura por la abolición del verbo o de la imaginación."[6] Así es como George Steiner zanja la cuestión del "descubrimiento" de la libertad en literatura. No porque sea favorable a la censura, muy por el contrario: ella es a la vez "inepta" –el que quiere un libro siempre puede encontrar el medio de obtenerlo– e "indignante" –los censores son hombres como cualquier otro, que sin embargo quieren decidir en lugar de los otros. Sino más bien porque los supuestos defensores de la libertad y del arte, en realidad, son aquellos que borran la misma posibilidad de la libertad, imponiendo a los otros su visión de la sexualidad. Además, es muy raro que tengan un talento literario cualquiera: "Después de cincuenta páginas de 'senos tiesos', de 'muslos suavemente separados' y de 'río ardiente' abismándose en la anatomía extática, o escapándose de ella, el espíritu protesta, no por una fingida indignación, o porque yo soy un carcamal que reprime su libido, sino por un puro y nauseoso aburrimiento".[7]

Desde un punto de vista meramente estético, la mayoría de los escritos sobre la sexualidad que pretenden explorar todas las posibilidades del placer son en realidad el producto de un trabajo monótono y mediocre: repetitivos en sus descripciones y en sus palabras, son la negación misma del arte y de la creación; chatos en sus análisis de la sexualidad, no son sino la puesta en palabras de una materia informe. Este tipo de producto no tiene nada de una obra literaria. No llegan a alcanzar la universalidad del arte; se limitan a una sintaxis pobre y no conocen los intersticios del lenguaje que un escritor está en la obligación de explorar. Lo mismo puede decirse de la mayoría de los films pornográficos que, al organizarse en género, se construyen en torno de una ausencia de argumento y de estilo, y cuyo único fin es suscitar la excitación de los espectadores. Obedecen a convenciones

6. Steiner, George, *Langage et silence, op. cit.*, pág. 102.
7. *Ibid.*, pág. 101.

rígidas. Su abanico inventivo es reducido y se hunde en los estereotipos administrados por el mercado.[8]

Pero eso no es todo. Si el punto de vista estético tiene mucha importancia cuando se habla de una producción que pretende ser artística, también hay que tener en cuenta el punto de vista ético. Y, en esta materia, los problemas planteados por las obras pornográficas son mucho más evidentes y obligan a encarar la cuestión de lo prohibido y la de su reinstalación. Por otra parte, al proponer cierta visión de la sexualidad y de los individuos, estos productos, por lo menos *de facto*, borran la libertad que pretenden afirmar. Al querer luchar contra las convenciones, instalan otras. Al tratar de "liberar" los espíritus, "imaginan" en lugar de los lectores/espectadores.

Lo que imponen es la supresión de toda transgresión para permitir que todo el mundo goce libremente, como lo reivindican la mayoría de los escritores y realizadores de obras pornográficas. Pero en realidad, lo que expresan "no es la libertad, es una nueva servidumbre":[9] la puesta en práctica de un plan de organización encargado de someter a los individuos y orquestar sus faltas y sus satisfacciones, sus necesidades y sus placeres; la institución de un sistema que, proclamando la posibilidad para cada uno de desear su reducción a una cosa y su "esclavitud" sexual, posibilita la sumisión y el aplastamiento del deseo.

8. Entre las motivaciones que llevan a los realizadores a acercarse al cine porno también está la voluntad de realizar, a través del porno, una obra de arte. Como lo dice por ejemplo John B. Root: "Hay algunos que hacen porno para coger a las chicas gratis. Hay algunos que hacen porno para llenarse los bolsillos. Hay algunos que hacen porno para tener poder sobre las mujeres. Hay algunos que hacen porno porque son demasiado bestias como para hacer otra cosa. Por mi parte, yo hago porno porque creo que es arte". J. B. Root, *Porno Blues*, París, La Musardine, 1999, pág. 35. Fue para poder hacer arte por lo que John B. Root afirma haber abandonado su oficio de cameraman de televisión para las emisiones culturales del servicio público con el objeto de convertirse en realizador de films X. Pero con el correr de la lectura de su relato, las dudas surgen. Root confiesa que esos films le permiten realizar su fantasma voyeurista: "Siempre fui un obseso sexual, pero más bien un *voyeur*. [...] Siempre me refugié, tras la coartada formal, contra la trivialidad de este oficio". Cuando narra cómo a veces, al tiempo que comprende las reticencias de las actrices para rodar escenas "hard", él trata de convencerlas de que acepten para que él pueda respetar la carta que codifica el género pornográfico ("Necesito esa secuencia, entonces negocio", *ibid.*, pág. 57), las dudas se convierten en certezas.

9 Steiner, George, *op. cit.*, pág. 107.

La censura apunta a hacer secretas las prácticas y las actividades sexuales, y a instalar de ese modo un sistema de represión que imponga el silencio. Trata casi de imponer un modelo de conducta y un sistema de normas, a partir del presupuesto de que una minoría es poseedora de la verdad y que, con justa razón, está en la obligación de hacer callar a los demás.

Desde ese punto de vista, funciona no sólo como exhortación a guardar silencio sino también como verificación de que, en ciertas cosas, no hay nada que decir, no hay nada que mostrar. Utiliza el derecho como instrumento de poder, como instancia oficial que impone su visión del mundo y sus interdicciones.

La función de lo prohibido, sin embargo, es muy distinta. Mantener lo prohibido significa intervenir allí donde la libertad es brutalmente identificada con la negación de lo que funda lo humano, de lo que permite que el hombre sea Hombre. Por eso, abordar la cuestión de lo prohibido no significa predicar las interdicciones o la censura sino, más bien, afirmar la necesidad de un discurso que reintroduzca las categorías consustanciales a la persona, como las de deseo y de repugnancia, de elección y rechazo, de libertad y de coerción.[10] Y esto tanto más cuanto que los textos y las imágenes eróticas que eran ayer clandestinas y, equivocadamente, apartadas por la censura, justamente resultaban impregnadas de esa noción de prohibido y funcionaban gracias a ella: lo prohibido permitía a la vez la transgresión y la res-

10. "Es muy difícil reabrir la reflexión sobre lo Prohibido, cuando la palabra misma parece marcada por lo prohibido, siendo confundida con la interdicción, o rechazada o bien hacia la esfera de los discursos indignos de la modernidad o hacia la tecnología de la regulación social, que se encarga de depurarla de sus efluvios religiosos, eruditos u otros." P. Legendre, *Les Enfants du texte*, París, Fayard, 1992, págs. 75-76.

tauración de la ley; lo prohibido –y sobre todo la alternancia entre lo prohibido y la transgresión– fundaba su índole erótica.[11]

Pero, en fin, ¿qué es lo prohibido? ¿Cómo calificarlo? ¿Cómo distinguirlo de las prohibiciones? ¿Cómo hablar de esto sin caer automáticamente en una defensa insostenible de la censura?

El verbo "*interdire*", "prohibir", fue tomado, a partir de 1250, del latín clásico *interdicere*, "prohibir algo a alguien", "formular una prohibición".[12] Desde este punto de vista, el concepto de prohibido remite directamente al de "límite", que, por lo que a él respecta, tras haber aparecido con el sentido concreto de "lo que limita un terreno, un territorio", luego desarrolló una significación más abstracta, tanto espacial como temporal.[13] Por otra parte, lo que está prohibido es superar los límites, pasar del otro lado, franquear un límite, infringir una ley. No obstante, mostrar el lazo entre lo prohibido y los límites no resuelve todos los problemas, porque siempre es posible preguntarse de qué límites se trata. ¿Por qué existirían límites que no se pueden superar y por qué no seríamos libres de hacerlo todo, mostrarlo todo, verlo todo, quererlo todo?

En consecuencia, hay que comenzar por el concepto de "límites" y su significación, para luego pasar al análisis de los lazos entre límites y prohibido, luego entre transgresión, prohibido y pornografía.

11. Como lo subraya Bataille: "El juego alternativo de lo prohibido y de la transgresión es lo más claro en el erotismo. Sin el ejemplo del erotismo, sería difícil tener un sentimiento acertado de ese juego. Recíprocamente, sería imposible tener una visión coherente del erotismo sin partir de ese juego alternativo." G. Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, pág. 79.

12. El verbo latino *interdicere* está formado de *inter-* y de *dicere*. Su empleo absoluto corresponde a "ejercer coerciones".

13. La palabra "*limite*", "límite", fue tomada del latín *limes, limitis*, "camino que bordea un terreno", "sendero entre dos campos", "límite, frontera". Como lo dice el *Dictionnaire historique de la langue française*, se trata de una palabra sin etimología conocida que se acerca a *limen* (umbral).

Hablar de límites significa en primer lugar hablar de lo real. Es un hecho que todo ser humano conoce límites espaciales y temporales: nadie ocupa jamás todo el espacio; el cuerpo, al tiempo que es una "cosa extensa", una entidad que se despliega en el espacio, tiene fronteras, límites, marcas que definen su territorio; nadie vive eternamente; nuestra existencia tiene un comienzo y un fin. Más allá de cualquier esfuerzo, nadie escapa a estos límites, y querer negarlos, en cierto modo, significa salir de la realidad, de un real caracterizado por la presencia de objetos finitos y limitados, que a menudo funcionan uno como obstáculo del otro.

Pero cuando se habla de los seres humanos, hay que tener en cuenta otros límites, sobre todo éticos: actuar "libremente", lo que supuestamente es la esencia de cada individuo en cuanto agente moral, no significa poder hacerlo "todo" y realizarlo "todo". Por un lado, cada uno tiene la obligación ética de no perjudicar al prójimo, ya que la libertad de uno se detiene allí donde comienza la de los demás. El prójimo siempre es un límite a nuestras acciones y a nuestras opciones. Es lo que no se debe ni destruir ni "anular": "Jamás un hombre puede ser totalmente considerado como un medio; así fuera por un tiempo, en algún grado conserva la importancia soberana de un fin; permanece en él, inalienable, algo que hace que no se lo pueda matar, menos todavía comerlo sin horror."[14] Una suerte de umbral infranqueable nos separa del prójimo, salvo que no reconozcamos a éste como semejante a nosotros y, a un mismo tiempo, destruyamos la posibilidad de nuestra humanidad en el seno del mundo.[15]

14. Bataille, Georges, *op. cit.*, pág. 166.

15. Fue en el mismo comienzo de la historia de la filosofía cuando se planteó el problema de la relación entre conducta humana, libertad y atentado al prójimo, a tal punto que la interrogación "¿sería verdaderamente humano el hombre que no respete nada ni a nadie?" en cierto modo resume todas las cuestiones filosóficas. Podemos referirnos aquí al mito evocado por Platón en el *Protágoras* (320c-322d), donde el filósofo evoca cómo, una vez que Epimeteo hubo distribuido las aptitudes naturales a los animales y Prometeo la habilidad técnica a los

Por otra parte, nuestra propia libertad conoce límites intrínsecos, porque consentir en su propia esclavitud significaría destruir la libertad que nos permite determinarnos.[16] A tal punto que afirmar la libertad de un deseo de esclavitud equivaldría a aceptar que el deseo sea aplastado, sometido y explotado, y llegar hasta defender la hipótesis de que el deseo apunte a su caída y su fracaso. Por eso, sin querer necesariamente asumir una posición que considera imposible, por irracional, una conducta que no tienda a "acrecentar su ser",[17] es importante reafirmar la necesidad de "diques éticos" capaces de impedir conductas que acarreen para el ser humano una pérdida de su autonomía.

hombres, Zeus finalmente obsequió a los hombres, a todos de igual manera, de *aidos* (respeto, pudor) y de *dike* (justicia), sin los cuales "ninguna ciudad podría existir". Así fue como la ley de Zeus se convirtió en: "Que aquel que se muestre incapaz de participar en el respeto y la justicia sea aniquilado, como una enfermedad en el corazón de la ciudad".

16. La palabra "*liberté*", "libertad", es el nombre correspondiente al adjetivo "*libre*", "libre", que está tomado de *liber*, "liberto de la esclavitud". En la Edad Media, *libre* significa "que depende de sí", "que no está sometido a ninguna autoridad", "que no pertenece a ningún amo". Luego desarrolla su acepción filosófica de "que tiene el poder de determinarse" (1541, Calvino), al mismo tiempo que su sentido político: es aplicado a un territorio que goza de la libertad política (1564) y a una persona que no está sometida a trabas por parte de las autoridades (véase el uso que hace de ella Montaigne en 1580), que es jurídicamente autónoma, por oposición al esclavo y a la servidumbre.

Aunque aparentemente no existen "límites" a la libertad, por lo menos hay una "restricción lógica" que caracteriza ese concepto e impide utilizar su propia libertad para ponerle fin. Como lo escribe John Stuart Mill, el padre de toda concepción moderna de la libertad y el liberalismo: "La razón para no intervenir en los actos voluntarios de una persona, de no ser en consideración a los otros, es el respeto a su libertad. [...] Pero al venderse como esclavo, un hombre abdica de su libertad; con ese solo acto renuncia a todo uso futuro de su libertad. Por lo tanto anula en su propio caso el objetivo mismo que justifica el permiso que tiene para disponer de sí mismo. [...] El principio de libertad no puede exigir que sea libre de no ser libre. No es la libertad de poder alienar su libertad. Estas razones, cuya fuerza es tan evidente en este caso particular, naturalmente tienen una aplicación mucho más amplia." J. S. Mill, *De la liberté,* París, Presses Pocket, 1990, pág. 172.

17. "Por consiguiente, nadie omite apetecer lo que le es útil o conservar su ser, salvo vencido por causas exteriores y contrarias a su naturaleza. No es nunca, digo, por una necesidad de su naturaleza, es siempre obligado por causas exteriores por lo que se aborrece el alimento o se da uno la muerte, lo que puede ocurrir de muchas maneras [...]. Pero que el hombre se esfuerce por la necesidad de su naturaleza a no existir, o a cambiar de forma, eso es tan imposible como es imposible que algo sea hecho de nada, como un poco de reflexión permite verlo a cualquiera." B. Spinoza, *Ethique, op. cit.*, escolio de la proposición XX, parte IV.

Hablar de prohibido significa hacer lugar, no sólo a los límites espacio-temporales de lo real, sino también a aquellos, éticos, que *humanizan* nuestra conducta frente a los otros y a nosotros mismos. Lo cual, en cierto modo, implica proponer lo real como una barrera, como el signo de la finitud humana. Así, el deseo encuentra su lugar y su marco, y esto permite reconocerlo como lo que nace de nuestra falla ontológica y da a cualquiera la posibilidad de trabajar en la afirmación y el desarrollo de su ser.

Desde este punto de vista, lo prohibido "instituye" la humanidad y ofrece al individuo la capacidad de inscribir su deseo en el mundo. Lo priva de la potencia "que no tiene" y le permite darse cuenta de que no es todopoderoso, que el otro también es un sujeto de deseo y que su propia acción en el mundo está limitada por la presencia del otro y el deseo que le es propio. Lo prohibido obliga a ese renunciamiento y, de ese modo, ofrece a cada uno la posibilidad de partir en busca del otro, de aquel que siempre es "lo que él no es".

Pero lo prohibido es también lo que permite y funda la transgresión. El lazo de uno y otro, habría dicho Wittgenstein, es "gramatical". Lo prohibido y la transgresión se deben uno a otro su "densidad" respectiva. Una transgresión, por otra parte, no tendría sentido sin límites por franquear, ni siquiera sería una transgresión, de igual modo que una prohibición que no provoque la transgresión no sería una prohibición, siendo aquella la que revela esa prohibición en toda su amplitud. Lo prohibido marca la frontera entre vedado y permitido, interior y exterior. La transgresión trata de pasar por alto lo vedado, trata de mez-

clar lo interior y lo exterior, sin por ello triunfar jamás sobre los límites que trata de infringir.

La relación que vincula lo prohibido y la transgresión obedece a un modelo dialéctico: la transgresión hace desaparecer lo prohibido sin suprimirlo. Lo prohibido encuentra su lugar en el movimiento que lleva al hombre a superarlo: "La mayoría de las veces, para la ciencia, lo prohibido no está justificado, es patológico, es producto de la neurosis. Por consiguiente es conocido *desde afuera* [...]. La verdad de las prohibiciones es la clave de nuestra actitud humana. Debemos, podemos saber exactamente que las prohibiciones no son impuestas desde afuera. Esto se nos aparece en la angustia, en el momento en que *transgredimos* lo prohibido".[18]

Sin embargo, dialécticamente hablando, el objetivo no es una síntesis final. Sólo por la presencia de lo prohibido el objeto del deseo puede seguir existiendo en cuanto tal y de ese modo permitir que el deseo encuentre un otro ante quien pueda surgir y un cuerpo donde inscribirse. El hombre se separa de la violencia, la rechaza y la pone a distancia precisamente a través de lo prohibido.

El deseo pone a prueba los límites del cuerpo y del sujeto. Una especie de desmesura marca esta exigencia. Pero siempre remite a los límites, porque ellos están ahí directamente puestos a prueba. Los límites del cuerpo: el nuestro, en la medida en que es entregado al otro, abandonado a nuestras propias pulsiones que lo sumergen; el cuerpo del otro, en la medida en que es entregado a nosotros y abandonado a sus propias pulsiones. Los límites del sujeto: del sujeto deseado, porque se atenta contra su integridad y su identidad; del sujeto deseante, que también acepta comprometerse, poner en peligro su integridad y su identidad.

El hecho de que los límites del cuerpo y del sujeto sean puestos a prueba, hasta momentáneamente superados, no implica sin

18. Bataille, Georges, *op. cit.*, págs. 43-45.

embargo que sean borrados o negados. Tratamos de ir más allá de los límites, pero no los franqueamos; el deseo nos arroja casi fuera de nosotros, pero siempre permanecemos en el interior de los límites que nuestro cuerpo y el del otro nos imponen; siempre permanecemos más acá de lo "abyecto", que surge cuando son abolidos los límites, cuando son sumergidos en las fronteras entre el "yo" y el "tú", cuando son destruidas las categorías del tiempo y del espacio constitutivas de nuestra humanidad. Porque, luego del momento del goce y del arrobamiento erótico, el sujeto debe poder regresar a él mismo y recomponer su "yo" deshecho por el abrasamiento, reinstalar los umbrales y las fronteras que le permiten no partir a la deriva.

Es así como, para Bataille, el que se vuelve ajeno a lo prohibido "se rebaja al rango de los animales",[19] se vuelve objeto de repugnancia, y abre la posibilidad misma de la "profanación": "Si lo prohibido deja de jugar, si dejamos de creer en lo prohibido, la transgresión es imposible, pero se mantiene un sentimiento de transgresión, si es preciso, en la aberración".[20] A partir del momento de que lo prohibido no logra ya obstaculizar la "apropiación" sobre el otro, ya nada puede impedir su consumo, su destrucción y su eliminación. Hasta el borramiento del deseo mismo.[21]

19. *Ibid.*, pág. 149.

20. *Id.*, pág. 155.

21. En *Le Sacrifice interdit*, Marie Balmary analiza el mito cristiano del *Génesis* como la puesta en acción de la separación simbólica de los seres por la prohibición de comer el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal. A su juicio, en efecto, esta prohibición no debe ser interpretada como una prohibición de "conocimiento" sino más bien como una de "devoración", que apunta a proteger la diferencia y la alteridad. El "no comerás del árbol del conocimiento del bien y del mal" es entonces para ella un "no devorarás al otro", vale decir, un "no lo destruirás", para no "destruirte a ti mismo". Porque no *todo* es "objeto" en el mundo, no *todo* es "consumible"; está *el otro*, y *el otro* no se come: *"Al dar la prohibición de comer de un solo árbol, lo que guarda lo divino es el lugar del otro.* Ordena, pone un límite, un punto de no conocimiento que permite que el otro exista como otro. Este árbol se convierte entonces en el árbol de la ley, de la

Es la presencia de lo prohibido lo que permite que el individuo franquee el umbral de la soledad y establezca un lazo íntimo con otro, comprometiéndose directamente en su cuerpo y en su ser. Porque lo prohibido se convierte en garante de la posibilidad de escapar a la destrucción y al borramiento: él es el que impide la sumisión total y la reducción del individuo a un conjunto de fragmentos sin unidad, sin identidad; el que posibilita la comunicación sexual, la pérdida momentánea de una conciencia distinta, no obstante sin que el otro se borre bajo nuestra caricia; el que da al otro la posibilidad de poder "sustraerse" en todo momento, sin alienarse en una posesión totalitaria.

Hablar de prohibido no significa predicar el acto de una palabra "omnipotente". La aceptación de no hacer todo cuanto uno quiere –instituida por lo prohibido– no puede ser impuesta desde el exterior; no es el resultado de una serie de prohibiciones que, en general, tienen como consecuencia mayor la infantilización de los individuos.

Por cierto, el niño necesita al adulto y a su autoridad para que su omnipotencia imaginaria dé paso a una potencia parcial pero efectiva. En este sentido, la palabra de los padres es estructurante y permite que el niño refrene su sed "de tenerlo todo" y le muestre que, gracias a ese límite, puede volver operatorio su deseo. Y esto hasta que llegue a prohibirse él mismo lo que le estaba prohibido por otro.

Pero los adultos ya no son niños, y las prohibiciones no son una manera de instituir lo prohibido. Porque allí donde lo prohibido, estructurante y primero, permite que cada individuo instale él mismo un sistema de apartamiento de su omnipotencia y construya un pudor mediante el cual decide no divulgarlo o exponerlo todo, las interdicciones siempre resultan de una demanda o de una exigencia formuladas por un tercero supuestamente en posición de poder. Mientras que un proceso estructurante conduce al

relación y de la palabra." M. Balmary, *Le Sacrifice interdit*, París, Grasset, 1986, págs. 303-304.

control de las pulsiones y permite dirigirse al otro como sujeto del deseo y a su cuerpo en su unidad, un sistema rígido de interdicciones, en cambio, que trate las conductas humanas como materia de un saber, de hecho constituye un ataque a la subjetividad. No sólo porque el elemento íntimo de la sexualidad permanece inasible y ajeno a las miradas de afuera, sino también y sobre todo porque tal conjunto de interdicciones a menudo pretende responder a la pregunta del sujeto en lugar... del propio sujeto.

4

DESNUDO, DESNUDEZ Y OBSCENO: DE LA REPRESENTACIÓN DEL MISTERIO A SU DISIPACIÓN

Toda la historia del arte podría ser, debería ser, la historia de la ley y del deseo, de la norma y del desnudo.

JEAN CLAIR, *Le Nu et la Norme*

Todos aquellos que pronuncian sin cesar las palabras "inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte" y otras necedades me hacen pensar en Louise Villedieu, puta de cinco francos, que, al acompañarme una vez al Louvre, donde jamás había estado, comenzó a ruborizarse, a taparse la cara, y tirándome de la manga me preguntaba, ante las estatuas y los cuadros inmortales, cómo podían exhibirse en público tamañas indecencias.

CHARLES BAUDELAIRE, *Mi corazón al desnudo*

Interrogarse sobre el lugar que el individuo y el deseo tienen en la pornografía conduce ante todo a reflexionar acerca de la representación del cuerpo y la significación y el valor de la desnudez. Por otra parte, si la pornografía es cualitativamente distinta del erotismo y borra la sexualidad al tiempo que es una representación explícita del acto sexual, esta borradura pasa por una representación obscena del cuerpo, vale decir, por una representación sin misterio de la desnudez, que abre a la mirada *voyeur* la posibilidad de adueñarse de un cuerpo desprovisto de toda protección.[1] Desde este punto de vista, el cuerpo no es obsceno en sí; es la mirada la que lo hace tal, no bien lo recorta, no

1. La palabra "*nu*", "desnudo" proviene del latín *nudus*, "desvestido", "despojado de". Lo que significa que la expresión remite a un estado de fragilidad

bien lo hurga en busca de su secreto, no bien lo ostenta sobre una página, una tela o una película, para ofrecerlo como presa a los consumidores.

"Lo que fue el amor para los narradores y los poetas, lo fue el desnudo para los artistas de la forma, y como a los primeros el amor ofrecía una diversidad infinita de maneras de ejercer su talento, desde la representación más libre de los seres y los actos hasta el análisis más abstracto de los sentimientos y los pensamientos, así, desde el cuerpo ideal hasta las desnudeces más reales, los pintores, en el desnudo, encontraron el pretexto por excelencia."[2]

La representación del cuerpo durante mucho tiempo dependió de un sistema simbólico que ignoraba toda oposición entre lo material y lo espiritual, ya que la obra era una figura heterogénea donde se mezclaban, de manera inextricable, las apariencias materiales y las creencias espirituales. Así fue como el pensamiento griego concibió y proyectó el cuerpo en un marco espacial hecho de concordancias de simetría, relaciones internas y proporciones, capaz de garantizar la medida y al mismo tiempo articular la forma. Así fue como en el Renacimiento los escultores italianos, al calcular el tamaño de sus mármoles, se jactaron de arrebatar su espíritu. Sin embargo, más allá de ese cuerpo equilibrado y remodelado sobre la base de ideales abstractos y de simetrías matemáticas, desde siempre el arte roza la "desnudez", el cuerpo humano transido e indefenso, el cuerpo-signo de despojamiento y fragilidad.

El concepto de desnudo fue introducido en el vocabulario por los críticos de comienzos del siglo XVIII para indicar el hecho de que el cuerpo humano era el motivo esencial de la obra de arte.

---

que abre la posibilidad, cuando no es representado con pudor y atención, de "someter" el cuerpo a un modo de ofrenda incondicional.

2. Valéry, Paul, *Degas, danse, dessin*, París, Gallimard, 1960, pág. 77.

Pero sin duda el desnudo artístico nace en Grecia en el siglo IV a. C., sobre todo con las esculturas de Praxíteles. Habitó la historia del arte, hasta nuestros días, oscilando entre la necesidad de los artistas de representar la sensualidad y su aspiración a la abstracción. Necesidad y aspiración que, sin embargo, no siempre encuentran un eco en sus producciones: "Diderot decía: 'Mil pintores murieron sin haber sentido la carne.' A esto podemos añadir que mil otros la sintieron y sin embargo no lograron pintarla".[3] Porque, en la representación artística del desnudo, siempre se trata de inventar un mundo, de dar, bajo los detalles representados, los rasgos de algo "impersonal", de una realidad que no sea ni vaga ni general sino que se eleve a una visión de lo humano. La ambición es elevarse hasta la *universalidad*, sin por ello olvidar la especificidad del ser; lograr tocar la profundidad de la pasión y el deseo sin sumirse en el delirio de una representación que pretende reducir la realidad a lo que muestra.

La fuerza extrema de un cuadro como *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, reside en la alquimia sutil que el pintor es capaz de crear entre lo ideal y lo real, lo abstracto y lo concreto, la belleza y el desequilibrio. Alquimia que, no sólo transforma el cuadro en una suerte de paradigma artístico del desnudo, sino que, *a contrario*, también nos permite señalar determinados aspectos de las representaciones pornográficas y obscenas de la desnudez.

Venus es a la vez bella y lejana. Sus dimensiones y sus colores remiten casi a los de una estatua. Su cuerpo recuerda un mármol liso y frío. Al mismo tiempo, su perfección sólo es aparente. En su totalidad, su línea sigue la curva de un marfil gótico y no respeta la regla del equilibrio (su peso no está igualmente repartido de ambas partes de un hilo a plomo central sino que está más bien inclinado sobre la derecha). Venus casi parece flotar. Hay una ambigüedad en lo que ella transmite. No es la imagen de la

3. Clark, Kenneth, *Le Nu*, París, Hachette, 1998, pág. 129.

beatitud imperturbable y serena. Su rostro expresa una mezcla de ausencia y presencia: el pensamiento de su desnudez no parece rozarla ni un instante.

Y sin embargo, su rostro no sugiere ningún pensamiento que vaya más allá del presente. Su pelo dorado, que el viento roza y desordena, restituye la vida a su cara y da fe de una subjetividad presente, vigilante y atenta. Sus ojos, aunque en apariencia distraídos –su mirada misteriosa contribuye a volverla lejana y casi desencarnada–, son del color mismo del agua y remiten así al deseo que simbolizan con eficacia las olas del mar agitadas por el viento.

Venus está desnuda, pero su desnudez no es "obscena". El misterio del deseo permanece. Su intimidad no está expuesta. No está ahí a disposición del espectador. Su mirada a la vez alejada y presente impide el surgimiento de un ojo *voyeur*, y obliga al espectador a adelantarse hasta un registro diferente que el simple visible. Cada uno está casi obligado a "adivinar" y "reinventar" lo que ve, a alejarse de la desnudez de Venus para contentarse con lo imaginario que ella autoriza.

A diferencia de la estatuaria griega, que reprime la expresión y el deseo en la idealización de la forma, Venus no es una forma sin deseo; no es una idea sin carne; no es impermeable a las pasiones. Por supuesto, Venus no está presente para suscitar la excitación del espectador y pedirle, como lo escribe Didi-Huberman,[4] que se desnude ante ella. Pero juzgarla fría e impasible sería no ver la mezcla de participación y separación que el cuadro apunta a mostrar.

El pudor con que Venus cubre con sus manos su sexo y sus senos y aparta su mirada remite a una verdad que no puede decirse toda pero permanece. Su mano remite a la que vela la desnudez de Adán y Eva echados del Paraíso en la pintura de Masaccio: es el signo de una intimidad que Botticelli muestra y

4. Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

protege a la vez; de un alma difusa que irradia en su cuerpo; de una belleza oculta en la mirada que un hombre puede arrojar sobre el cuerpo de una mujer.

Venus mira en una dirección que nos es inaccesible. Así nos indica una dimensión oculta de la verdad. Su lugar, en la distancia entre ideal y real, abstracción y deseo, inmovilidad y movimiento, hace de ella el gran "intercesor": la mano derecha sobre los senos y la izquierda ante su sexo designan lo inconfesable, lo inaccesible de una "escena primitiva" que se juega hasta ahí, en el espacio intersticial entre su cuerpo y el bosque, sobre el costado derecho del cuadro. Como si Botticelli, con esta obra, intentara sentar las bases de una teoría del *develamiento*, sin por ello ceder jamás a la tentación obscena de *develarlo todo*.

Aunque se ubique por completo en el lado opuesto de Botticelli, también Picasso construye su teoría del develamiento y no cede a la tentación de "develarlo todo". Casi subyugado por el cuerpo de la mujer, en todos sus desnudos pone en escena el deseo y lo femenino. Como en Botticelli, la mujer es ante todo un ídolo cuya energía sexual hay que captar. Pero, a diferencia de Botticelli, la mujer también parece una peligrosa fascinación, y su cuerpo un abismo donde uno corre el riesgo de hundirse. Por eso, en lugar de idealizarlo, y a falta de volverla "leve" y "anodina", Picasso trata de mostrarla en todos sus aspectos, de recorrerla, de deconstruirla. Como si su carne pudiera convertirse en un concepto, en una construcción del espíritu, en un rasgo de pintura donde "ver" y "saber" finalmente pudieran ser sinónimos. Una vez más, sin embargo, como ya en Botticelli, los desnudos de Picasso son un paradigma del trabajo artístico que elude la cuestión de la obscenidad y transforma la desnudez en "imagen sagrada".

Los medios que emplea son totalmente distintos de aquellos utilizados por el pintor florentino. No es nunca el ideal lo que habita sus pinturas, ya que el cuerpo representado permanece completamente inscripto en lo real. Y sin embargo, lo real en que se manifiesta la imagen del cuerpo nunca es vaciado de su misterio. Picasso no apunta a disolver el secreto del deseo ni re-

duce jamás la desnudez del cuerpo a la disponibilidad de una carne expuesta sobre la tela.

El cuerpo es reducido por Picasso a sus planos esenciales y a las líneas de fuerza que subtienden la figura. Se compone y se disuelve, se nombra y se deshace. El objetivo del pintor es llegar a romper con la forma bidimensional que para él es "aprendida, convenida": "El secreto de gran cantidad de mis deformaciones –que muchos no comprenden– es que hay una interacción, un efecto de las líneas de un cuadro una sobre la otra: una línea atrae a la otra, y en el punto de atracción máxima, la línea se curva hacia el punto de atracción y es modificada".[5] Pero más allá de esta intención estética, Picasso sobre todo quiere representar el misterio del desnudo femenino, sin quedar nunca prisionero de él.

El pintor busca la profundidad, "el máximo posible de espacio". No a través de una perspectiva clásica, sino por un complejo vaivén entre varios planos, una utilización masiva de la elisión, una manera casi obsesiva de recurrir al corte. Él pretende desmentir el tropismo de los hábitos visuales y, de algún modo, "desengañar" la apariencia engañosa. Pero ese gran esfuerzo formal apunta ante todo a permitirle "tocar" el misterio de la feminidad, a acercarse al deseo que suscita la mujer, a develar el secreto del erotismo sin borrarlo.

Picasso busca "nombrar" el cuerpo desnudo: "Quiero DECIR el desnudo. No quiero hacer un desnudo como un desnudo. Solamente quiero DECIR seno, DECIR pie, DECIR mano, vientre. Encontrar el medio de DECIRLO, y eso basta".[6] Y, mediante esta operación, a través del hecho de poder "decirlo", busca su manera de dominarlo. Al mismo tiempo, "decir el desnudo" no significa engendrar una mirada "ginecológica" sobre el cuerpo. "Decir

5. Picasso, Pablo, *Propos sur l'art*, París, Gallimard, 1998, pág. 82.
6. Palabras de Picasso referidas por Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, París, Gonthier, 1966, pág. 111.

el desnudo" es nombrar el misterio del cuerpo y de la sexualidad sin la pretensión de reducir el sujeto a una cosa, sin el impudor de la efracción, sin la supresión de la intimidad.

En este contexto, *Las señoritas de Avignon*[7] dan una clave para la lectura de la obra de Picasso. La connotación erótica, esencial para el sentido, es disimulada, tanto por la apariencia como por el título dado. Pero más allá de este disimulo, anima el cuadro y permite comprender el rechazo de las normas establecidas que pone en acción Picasso, así como su propuesta de fragmentación, de exasperación y desgarramiento del cuerpo femenino.

Las mujeres representadas se encuentran entre ellas, totalmente entregadas a la mirada del pintor. Él está solo ante la "amenaza" de la sexualidad: "En la medida en que el cuadro corta en la representación y es un corte entre la mirada y el espectáculo, pone en forma de abismo, repite y multiplica el corte de los sexos".[8] Aquí se pone en escena la atracción ambigua por el cuerpo femenino, que se convierte en objeto de repulsión íntima y de fascinación a la vez. Al mismo tiempo es un "buen" y un "mal objeto": atrayente y deseable, pero también repelente y peligroso.

Todo el cuadro está recorrido por esa escisión que Picasso representa, fragmentando las formas y desarticulando los miembros. Él retira el "peligro" asociado al cuerpo transformándolo en una imagen que se refleja en un espejo quebrado. Como lo dice atinadamente André Malraux: "Los dioses desterrados están en el museo; ¿por qué no, mañana, los espejos? ¿Por qué Picasso no habría jugado con los fragmentos de uno de los espejos que introdujeron a los hombres en un mundo sin muerte?".[9]

7. Óleo sobre tela, 1907 (243,9 x 233,7 cm, Nueva York, The Museum of Modern Art).
8. Clair, Jean, *Le Nu et la Norme*, París, Gallimard, 1988, pág. 66.
9. Malraux, André, *La Tête d'obsidienne*, París, Gallimard, 1974, pág. 256.

Picasso recuerda que el mundo está atravesado y recorrido por el deseo. Un deseo que, a la vez, vivifica y fragmenta el cuerpo. Pero la fragmentación del cuerpo femenino jamás expresa las ganas de quebrarlo definitivamente: "Escindir el cuerpo, de hecho, es volver a montarlo según procedimientos singulares que, al tiempo que conjuran su maleficio, conservarán intacto su *fascinum*. El cuerpo en su desarticulación debe conservar la ambigüedad primera de la que surgió su poder de petrificar.[10]

Aunque el cuerpo esté siempre fragmentado, y la fragmentación se obtenga a través de las diferentes facetas de los espejos quebrados, siempre está la presencia de un elemento, de un motivo, que da a la obra su coherencia y que, por consiguiente, restituye su unidad al cuerpo: el ojo. A menudo un ojo almendrado y negro. A menudo un ojo que mira con una fijeza inquietante. Pero este ojo siempre representa el papel de guardián, de barrera de la unidad del cuerpo, y, por consiguiente, del deseo y lo prohibido que lo funda.

Picasso recrea un mundo. Pero en ese mundo la humanidad de los individuos representados no desaparece. Sin duda corta, hiende, oculta. Pero reconstruye el rostro y siempre atribuye al ojo el poder de reintegrar lo real.

"Hacer un cuadro es emprender una acción dramática en cuyo transcurso la realidad resulta desgarrada."[11] Toda la pintura de Picasso es una suerte de respuesta a un sentimiento de peligro íntimo. Y justamente es ese sentimiento el que también se encuentra en *Desnudo en sillón rojo*,[12] donde el pintor representa a Marie-Thérèse Walter, con quien había mantenido una larga y apasionada relación.

10. Clair, Jean, *op. cit.*, pág. 73.

11. Palabras de Picasso referidas por F. Gilot y L. Carlton, *Vivre avec Picasso* [1965], Paris, Calmann-Lévy, 1973, pág. 118.

12. Óleo sobre tela, 1939 (100 x 80 cm, Colección Jan y Marie-Anne Krugier-Poniatowski, Ginebra).

Marie-Thérèse está pintada en todo su esplendor, con el rostro estrechamente envuelto por sus brazos y sus manos, su cabellera rubia deslizándose sobre el hombro desnudo, los senos redondos y provocativos. Picasso permanece fuera de campo, acariciándola con la mirada. Aquí, la mujer está representada en toda su ambigüedad. Es infinitamente deseable e infinitamente amenazadora a la vez. Precisamente por eso, tal vez, él escoge la senda de la desarticulación en fragmentos anatómicos: cabellera, rostro, cuello, nuca, brazos, vientre. Trata de desmontarla en piezas separadas libidinales: nariz, boca, senos. Una vez más, sin embargo, los ojos vigilantes posibilitan la reconstitución del cuerpo femenino: se abren de par en par en la cara y miran en una dirección que escapa al espectador; se sustraen casi a la "toma de posesión" del pintor; expresan la interioridad de la mujer, que, a despecho de toda descomposición, parece permanecer intacta e inaccesible.

Los ojos reafirman el valor estructurante de la intimidad, del pensamiento en silencio y en secreto. Obstaculizan la penetración de la mirada y la desarticulación del cuerpo. Preservan un secreto "cuyo carácter absoluto radica en que desarma no sólo el saber sino también el poder maléfico de la mirada".[13] Son una barrera protectora, sin por ello erradicar ni la mirada sobre ella ni el deseo y la seducción.

"A través del pudor, como a través del arte, se transmite el hecho de que existe cierta manera de develar que desemboca en una revelación que es un nuevo ocultamiento: no existe un auténtico develamiento sin una aprehensión de lo que al mismo tiempo vuelve a velar, de ese secreto que, por ser infinitamente prorrogable, reserva la posibilidad de un infinito develamiento."[14] A través de las obras de arte, el desnudo no expone la desnudez a mi-

13. Didier-Weill, Alain, *Les Trois Temps de la loi*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, pág. 73.

14. Didier-Weill, Alain, "La honte et la pudeur: les deux voiles", en *Patio*, 3, 1984, pág. 81.

radas intrusivas, porque la obra es el fruto de una relación entre el que mira y el mirado, que pone en juego la subjetividad del artista y la del espectador a la vez. A partir de entonces, el desnudo artístico encuentra su punto de partida en la intimidad del artista y se abre al placer de ver del espectador, remitiéndolo a su propio deseo y a su propia intimidad.

La distancia que crea el artista entre sus cuadros y la mirada del espectador interroga el propio estado de desnudez y su significación. El cuerpo desnudo no es un cuerpo aseptizado o anestesiado: a menudo se lo representa en sus potencialidades y sus límites; interpela al espectador y su deseo; muestra su fragilidad y su resistencia; transmite la emoción al mismo tiempo que la angustia. Pero la fragilidad de la desnudez no es ostentada de manera impúdica: siempre permanece discreta y casi prohibida; habita el espacio de la tela sin desplegarse; remite sin cesar a un más allá del cuerpo y el deseo.

El desnudo artístico impide la emergencia de la obscenidad, porque establece una relación entre la representación y la mirada sin quebrar la *resistencia* del cuerpo y de su intimidad. Requiere un eco en el espectador y, tal vez de manera paradójica, restablece el orden del secreto. No es un ataque violento al "núcleo duro" del sujeto y, por eso, no es ni obsceno ni pornográfico. Pone en escena la figura misma de la resistencia púdica, afirmando la distinción entre un interior y un exterior, un adentro y un afuera. Instaura una manera de estar "desnudo" del cuerpo, pero no lo somete a un modo de ofrenda sin condiciones: no hace del individuo una "escena" para ver, poniendo así todo su ser al alcance de una mirada impúdica.

El desnudo artístico nunca llega hasta la inmediatez radical; introduce la mirada de manera púdica en los espacios secretos de la intimidad, pero al mismo tiempo afirma la necesidad del carácter mediado de la percepción visual.

El concepto de obscenidad es difícil de definir.[15] Etimológica-

15. Potter, Stewart, juez de la Corte Suprema de Estados Unidos, en el caso *Jacobellis vs. Ohio* (1964, referente al film *Los amantes*), dice, a propósito de la obscenidad: "No puedo definirla, pero cuando la veo la reconozco".

mente, el término "*obscène*", "obsceno", viene del latín *obscenus*, "de mal presagio", y, como nos lo dice el *Dictionnaire historique de la langue française*, fue empleado por primera vez en 1534 y, hasta el siglo XVII, su uso fue bastante raro.[16] Hoy en día, en general se utiliza para calificar lo que ofende abiertamente el pudor, lo que presenta una característica chocante al exponer sin atenuación y con brutalidad el objeto de una prohibición social, sobre todo sexual. Dicho lo cual, la cuestión dista de estar resuelta, ya que la definición de esa palabra remite a otros conceptos que, sin embargo, no son menos oscuros.

Baudelaire, en sus *Curiosités esthétiques* (III, V), escribe: "[...] si estos temas fueran tratados con el cuidado y la unción necesarios, no serían mancillados por esa obscenidad indignante, que más bien es una fanfarronada que una verdad". La ausencia de "cuidado" y de "unción" induce a la obscenidad. La traición de la verdad nos señala la índole obscena de una representación o de un discurso; verdad a la que aluden los cuadros de Botticelli y de Picasso; verdad que uno puede querer representar, expresar, mostrar, pero que no puede ser dicha en su totalidad sin que se desvanezca en el mismo momento de su develamiento.

Quizá sea siguiendo esta intuición como es posible comprender el lazo entre obscenidad y pudor, en la medida en que éste acude en ayuda de un sujeto amenazado de efracción, velando por el mantenimiento de la intimidad y salvaguardando la posi-

16. La palabra "*obscène*", "obsceno" pasó primero al lenguaje corriente en el sentido de "lo que tiene un aspecto espantoso, que se debe ocultar o evitar", de donde surge "sucio", "inmundo" e "indecente". La etimología de la palabra, sin embargo, es desconocida; puede tratarse de un préstamo: la variación *obscenus, obscaenus* recuerda la de *scena, scaena* (escena). No obstante, el origen a menudo evocado por *ob* (delante) y *scaena* (escena) es ficticio. La palabra luego fue retomada con su sentido moderno "que indigna el pudor, indecente", hablando de una cosa, un espectáculo o una persona.

bilidad de mostrarse únicamente a alguien y de este modo circunscribir un espacio privado.

La obscenidad no depende del objeto representado sino de la manera en que lo es, del punto de vista a partir del cual es observado, y de la mirada que se deja caer sobre él: "La obscenidad es una relación. No hay 'obscenidad' así como hay 'fuego' o 'sangre' [...]. Lo obsceno no es exactamente un objeto sino una relación entre un objeto y el espíritu de una persona".[17] Nace cuando la mirada no es la de un "yo" que mira y contempla un "tú"; cuando se abre la posibilidad de un ojo *voyeur* que se posa tras el ojo de la cerradura de un cuarto cerrado con llave; cuando el sujeto es reducido a una cosa y el deseo a la desnudez del órgano.

Por lo demás, el voyeurismo puede instalarse cuando la representación introduce a los espacios secretos de lo íntimo, instaurando la transparencia de lo que se representa. Esta última logra atrapar lo impalpable que se interpone entre el sujeto y su verdad, borrando la misma posibilidad del papel mediador de la interpretación.

La representación obscena borra incluso la posibilidad de un espectáculo porque, cuando todo es visible, lisa y llanamente no hay ya escena. Es violenta porque, al entregar su objeto brutalmente a las miradas, lacera la alteridad. Se vuelve "totalitaria" en el hecho de que rompe las formas, pulveriza la intimidad del cuerpo, y arroja una iluminación tan cruda que provoca la indiferenciación: "Si hay algo que merece el nombre de 'obsceno' es ese enfrentamiento oblicuo del *voyeur* con los misterios, esa marcha al borde del abismo, con todos los éxtasis del vértigo al mismo tiempo que los rechazos del abandono al encanto de lo desconocido. Lo obsceno tiene todas las cualidades del intervalo sustraído".[18]

17. Bataille, Georges, *L'Érotisme, op. cit.*, pág. 240.

18. Miller, Henry, *L'Obscénité et la Loi de réflexion*, París, La Musardine, 2001, pág. 45.

En consecuencia, puede definirse la obscenidad como la reducción del cuerpo a un objeto parcial por una "visión de los reflejos que multiplican lo que reflejan, y dan al *voyeur* una participación más intensa que si él mismo experimentara esas pasiones cuyo duplicado o reflejo vigila ahora sobre las caras de otro".[19] La representación obscena crea tantos simulacros y reflejos del cuerpo cuantos espectadores hay, garantizando una pérdida total de la identidad, una disolución del yo: no sólo del *yo* que es mirado sino también del yo del que mira, que pierde su subjetividad al disolverse en la representación.

Lo que muestra lo obsceno no es solamente lo *desnudo*. En cierto modo, lo obsceno borra lo desnudo, reduciendo el cuerpo a un conglomerado, a las piezas de un rompecabezas que ya no se puede reconstituir y que perdió sus contornos. Por eso puede decirse que algunas imágenes publicitarias son obscenas, sobre todo cuando proponen la utilización del cuerpo, o de fragmentos del cuerpo, con un eslogan que sugiere su uso. Esto ocurre con el cuerpo invertido, arqueado, apoyado, con las piernas abiertas, sobre sandalias altas de lamé, desnudo y blanco sobre fondo negro, de la mujer de pelo rojo que presenta el perfume *Opium*. El cuerpo femenino está representado aquí como lo que hay de más disponible y de más accesible. El detalle de las sandalias de lamé lleva a la mirada a focalizarse sobre sus piernas desnudas. El contraste entre el negro del fondo, el blanco de la piel y el rojo del cabello favorece la fragmentación de la figura y desvía la atención de su rostro. No existe ningún misterio. No se apunta a ningún secreto. La mirada del espectador se demora en la pasividad casi total de ese cuerpo: lo que se ve está completamente limitado por lo que se muestra, sin ninguna posibilidad de adivinar o de reinventar lo invisible que debería habitarlo.

La representación obscena de la desnudez "liquida" la cues-

19. Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, París, Editions de Minuit, 1969, pág. 328.

tión del sujeto: su finalidad es objetivarlo sin sostener ninguna exigencia de verdad. Lo obsceno impide toda mediación; no abre ya sobre un más allá de la representación; deroga toda construcción simbólica de la percepción; no traduce ya ninguna emoción; borra la verdad que, en cuanto tal, no puede decirse toda. Como lo escribe Flaubert en una de sus cartas: "[...] A partir del momento en que una cosa es verdadera, es buena. Los libros obscenos sólo son inmorales en tanto carecen de verdad. Las cosas no ocurren 'así' en la vida".[20] Es la propia realidad la que es borrada en la negación de la posibilidad de una mirada que busca lo inconfesable, lo inaccesible.

A diferencia del desnudo artístico, que siempre conserva la posibilidad de un espacio intersticial entre el cuerpo y el espectador –el de la realidad del deseo, el del encuentro entre lo infinitamente deseable y lo infinitamente amenazador–, la representación obscena de la desnudez transforma el cuerpo en material corporal: en lugar de su presencia simbólica, propone su ilustración como el sitio mismo de su cosificación.

En el desnudo artístico, la representación del cuerpo conduce al encuentro del otro en lo que tiene de más inaccesible. Es el cuerpo mismo el que es inalienable e irreductible a "carne". Por eso nunca es representado en una materialidad inmediata: no es mostrado como un objeto de consumo ni, tampoco, como una reunión de piezas. Por eso produce a la vez acontecimiento y efracción: nos embarga como una revelación, la del "todo está ahí". Pero, al mismo tiempo, se presenta como "infranqueable". Obstaculiza en su opacidad.

Puede remitir a la fragmentación y a la pérdida de coherencia inherentes a lo humano, pero no los impone. Obliga al espectador a comprometerse en el registro de lo invisible, a adivinar y reinventar lo que ya está presente pero que, al mismo tiempo, escapa a la sujeción. Expone al mismo tiempo la disponibilidad que despierta el deseo y lo prohibido de la consumación que lo funda.

20. Flaubert, *Correspondance*, 1565, 6 de febrero de 1876.

Una representación artística del cuerpo permite aprehenderlo, pero no descubrirlo. En cierto modo, sólo aparece disimulándose detrás de lo que lo revela. Como lo refiere Hesíodo cuando describe la génesis del mundo terrestre, Zeus, dios celestial que encarna la claridad, al desear unirse a la oscura Ctonia, diosa de lo oscuro y de las potencias subterráneas, tejió para ella un vestido donde había bordado el dibujo de los mares y la forma de los continentes. Sin ese velo que la volvía visible, su unión habría sido imposible. Así, el velo revela más de lo que oculta. Al vestir a la oscuridad, muestra aquello que, antes, era insostenible para la mirada, lo invisible del otro; permite vislumbrar su cuerpo.

Ese velo está precisamente ausente de las representaciones obscenas de la desnudez. Está desgarrado, porque ellas apuntan a suprimir lo invisible y a dar la ilusión de que "se puede ver todo". Lo que, por lo tanto, implica el borramiento del propio cuerpo. La violencia de la luz, que, en los films pornográficos contemporáneos, penetra hasta el interior del sexo femenino, suprime y borra las sombras del pudor que protegen la intimidad del cuerpo frente a la omnipotencia de las pulsiones. Ese pasaje de la exposición a la sobreexposición señala lo que conduce del desnudo artístico a lo obsceno y abre el camino a la pornografía.

5

EL AMANTE DE LADY CHATTERLEY Y LAS PALABRAS DE *EROS*[1]

Así como no se puede disociar el cuerpo del alma y cómo uno influye y determina al otro, y ambos forman un todo, del mismo modo no es posible dividir el amor en amor espiritual y amor carnal o en amor platónico y amor sexual, ni menos todavía admitir una diferencia entre amor y sexualidad.

FRITZ ZORN, *Mars*

Luego de la decisión de Secker, su editor habitual, de no publicar *El amante de lady Chatterley* en Inglaterra, ni siquiera en una forma expurgada, y tras la confiscación por las aduanas

1. La elección de la novela de D. H. Lawrence, *El amante de lady Chatterley*, no es producto del azar. Se trata de una obra que permite mostrar cómo el carácter pornográfico de un relato no depende de la presencia de escenas sexuales explícitas (en la novela de Lawrence hay varias) sino más bien de la manera de tratar la sexualidad y los individuos. Desde este punto de vista, *El amante de lady Chatterley* muestra a las claras cómo la sexualidad permite a la vez la superación de la soledad y la realización del deseo, ya que Constance y Mellors (los dos personajes principales de la novela), a través de sus encuentros sexuales, pueden reconocerse totalmente como "individuos". Por supuesto, también hubiéramos podido escoger otros relatos y otros autores. Por ejemplo, habríamos podido referirnos a la obra de Restif de La Bretonne (1734-1806) –que por otra parte fue el primero en utilizar la expresión francesa "*pornographe*", "pornógrafo"–, y mostrar así cómo, en sus trabajos, este autor jamás dejó de articular la sexualidad y la virtud, ocupando una suerte de posición equidistante entre Sade y Rousseau. Sin embargo, hablar de Lawrence y de su novela nos permite no sólo interrogarnos acerca de las características específicas de una obra erótica sino también de las contradicciones de una época mucho más cercana a la nuestra que la de Restif de La Bretonne. [Algunas citas están sacadas de la traducción en castellano de Francisco Torres Oliver, *El amante de lady Chatterley*, Madrid, Alianza Editorial, 1980. En esos casos se indica su ubicación (n. del t.)].

norteamericanas de todos los ejemplares impresos en Florencia, por el editor Orioli, Lawrence escribía: "A pesar de todo cuanto pueda decirse, declaro que esta novela es un libro honesto, sano, y necesario para los hombres de hoy. Las palabras que, al principio, parecen escandalosas, dejan totalmente de serlo al cabo de un momento [...]. Que la gente sin espíritu siga escandalizándose: ellos no cuentan. La gente de espíritu percibe que no se siente escandalizada, que en el fondo nunca lo estuvo... y experimentan una sensación de alivio".[2]

Esto ocurría a comienzos de 1929. Al año siguiente, Lawrence muere sin haber visto la publicación de una edición expurgada de su novela ni el fin del proceso que, tras la audición de escritores y críticos como E. M. Foster, Rebecca West, Graham Hough y Richard Hoggard, finalmente –¡habrá que esperar a 1960!– declarará ese libro "no obsceno".[3]

Treinta y dos años transcurrieron entre ese veredicto y la entrega del manuscrito al editor, durante los cuales los detractores de Lawrence quisieron ver en su libro el mismo símbolo de la

2. Lawrence, David H., "À propos de *L'Amant de lady Chatterley*", *Phoenix II*, 1929, pág. 489. Véanse también la carta del 12 de abril de 1927 a Nancy Pearn y la del 28 de diciembre a lady Ottoline Morrell. En la primera, tras haber declarado su turbación por la novela, Lawrence agrega: "Es lo que el mundo llamaría inconveniente; sigo trabajando en lo mismo: hacer que la relación sexual sea auténtica y valiosa en vez de vergonzosa. Y es en esta novela donde fui más lejos. Para mí es bella, tierna y débil como el yo en su desnudez". En la segunda explica cómo "no hay que pensar que yo predico el sexo perpetuo. Nada me asquea más que la promiscuidad sexual a tontas y a locas. Pero, con *Lady C.*, quiero adaptar la conciencia a las realidades físicas primeras [...]. Quiera Dios que no se interprete mi libro como que incita a una actividad sexual desenfrenada".

3. Así, las ediciones Penguin, en 1960, añadirán esta dedicatoria a la edición de la novela: "Por haber publicado este libro, las ediciones Penguin fueron perseguidas, en virtud de la ley de 1959 sobre las publicaciones obscenas, en el Palacio de Justicia de Londres del 20 de octubre al 2 de noviembre de 1960. Por consiguiente, esta edición está dedicada a los doce jurados, tres mujeres y nueve hombres, que dieron un veredicto de 'No culpable', y de este modo permitieron que el público del Reino Unido por primera vez disponga de la última novela de D. H. Lawrence".

obscenidad, el ejercicio perverso de un autor que se atrevía a hablar de manera explícita de la sexualidad, empleando un lenguaje directo y crudo.

Desde entonces, la situación ha cambiado. Pero la mirada sobre la novela no evolucionó en todo el mundo. A menudo, su historia es resumida como la de un marido impotente y una esposa frustrada que encuentra el florecimiento físico en los vigorosos brazos de su guardabosques. Sus relatos del acto sexual son entonces leídos y comentados como si se tratara de representaciones pornográficas. Pero este libro, por el contrario, como vamos a mostrarlo, testimonia que es posible poner en escena la sexualidad y representarla de manera explícita sin por ello caer en la obscenidad pornográfica ni "cubrirla de basuras", como lo dice el propio Lawrence.

El autor no nos escatima los detalles. Nos coloca ante la desnudez de Constance Chatterley y de Mellors, el guardia, como si se tratara de un territorio por explorar. Nos revela su intimidad y sus sensaciones. Se demora en su relación, como si sus personajes estuvieran haciendo un simple paseo y él quisiera reproducir la variedad de los colores del "paisaje". Por lo demás, utiliza toda la paleta de la sexualidad. A tal punto que la representación que resulta es perfectamente explícita. Clara.

> Él también había desnudado la parte delantera de su cuerpo, y ella sintió el contacto de su piel desnuda al penetrarla. Durante un momento él permaneció inmóvil dentro de ella, turgente y palpitante. Entonces, cuando él empezaba a moverse en el orgasmo repentino al que ella se abandonaba, la volvieron a recorrer nuevos estremecimientos, que la hacían temblar. Temblar, temblar, temblar, como el leve latido de suaves llamas, suaves como plumas, que a veces se alzaban en puntos resplandecientes, finos, sutiles, y que la derretían en todo su interior. Era como un sonido de campanas que ascendía de ola en ola hasta un punto supremo. Y ahí se quedaba, sin tener conciencia de los gritos salvajes que lanzaba [...]. Se pegó a él, perdida en una pasión inconsciente, y él no se deslizó por completo fuera de ella, que sentía el varonil brote de carne estremeciéndose suavemente

dentro de ella, mientras unos ritmos extraños ascendían en un insólito movimiento rítmico, se extendían y se hinchaban hasta llenar todo el vacío abierto de su conciencia, y entonces volvía a empezar el inefable movimiento que no era tal en realidad sino puros, profundos torbellinos de sensaciones, que se arremolinaban y se hundían cada vez más en lo profundo a través de su carne y su conciencia, hasta que sólo fue una oleada concéntrica de sensaciones, ahí extendida, profiriendo gritos inarticulados e inconscientes.[4]

La descripción de las relaciones entre Constance y Mellors es cruda. Casi demasiado. El ritmo del lenguaje, sin embargo, nos acompaña y nos roza como una caricia a medida que se avanza en el descubrimiento de la pasión sexual que une a los personajes. Porque lo que interesa a Lawrence es justamente la pasión que surge entre Constance y Mellors. El deseo que los conduce uno hacia el otro. El contacto misterioso y secreto de sus cuerpos que se buscan y se rechazan según los movimientos interiores de su pasión. El fin de su soledad. Su placer. Su subjetividad.

El sexo de Mellors es "turgente" y "palpitante". Se mueve en el orgasmo. Se estremece. Pero su movimiento nunca deja de ser "suave" e "inefable". Por lo que respecta a Constance, es una "oleada de sensaciones". Ella se pega a su amante. Siente "ritmos extraños" que ascienden en ella. Pero también y sobre todo es una "abertura", una falla interior que se abandona con toda su conciencia al hombre que la penetra.

Hasta los "gritos inarticulados" se integran en el interior de un intercambio que deja a los amantes "perdidos", uno lleno del otro, sin conocer otra cosa que la pasión y la adoración. La pasión de la ternura y la intimidad. La adoración del abandono. Pasión y adoración que ellos descubren como un tesoro insondable, dulce, profundo y hasta entonces desconocido.

4. Lawrence, David H., *L'Amant de lady Chatterley* (1928), París, Gallimard, 1993, págs. 244-245.

Es en su abandono sexual y a través de él como Constance descubre que la sensación de "su carne pegada contra su amante" le es querida y casi sagrada. Es en la pasión y a través de ella como adivina que, en adelante, Mellors no puede sino "cubrirla para siempre".[5] Del mismo modo, Mellors conoce una paz perfecta, que únicamente puede darle la entrada en el cuerpo de Constance.

Cada uno se da al otro. Cada uno se encuentra. Cada uno sale del registro de la dominación. Cada uno se compromete en su cuerpo y acepta el desafío del juicio de la sociedad.

Las páginas que narran la pasión erótica de Constance y de Mellors son el corazón de toda la novela. Un corazón que se nutre de toda la historia y de todos los detalles que nos da Lawrence. Porque, en cierto modo, el libro no es más que el pretexto que utiliza Lawrence para encarar profundamente el tema de la sexualidad y para ayudar así a los hombres y las mujeres de su tiempo a pensar las "cosas sexuales" de manera plena, completa y limpia.

En apariencia, la intriga es una simple historia de a tres –un marido, una mujer y un amante–, pero es un recorrido complejo que conduce al descubrimiento de la sexualidad y de sus misterios, un recorrido que se alimenta de las incertidumbres de los dos amantes, de las tomas de posición de su entorno, de las tradiciones y los prejuicios de la nobleza inglesa, del desgarramiento de la comunidad rural y del ascenso del mundo industrial. En este contexto, el bosque del relato, el viejo bosque de Robin Hood, representa el único espacio de libertad y salvajismo, el símbolo mismo de la pasión amorosa de Constance y de Mellors, el lugar donde cae el universo de las convenciones, allí donde lady Chatterley y su guardabosques se cruzan y se encuentran.

Todos los personajes de la novela aman ese bosque. Pero cada cual lo ama a su manera, encontrándole y mezclándole su propia concepción del mundo y del amor. Para Clifford, el mari-

5. *Ibid.*, pág. 246.

do de Constance Chatterley, es el símbolo mismo de su posición social, de su poder, de su ideal de vida: "Clifford adoraba el bosque; veneraba los robles añosos. Sentía que ellos le pertenecían, a través de las generaciones. Quería protegerlos. Quería que ese lugar permaneciera inviolado, encerrado, separado del mundo".[6]

A su manera de ver, el bosque debe ser y permanecer perfecto, intacto. Al punto de querer impedir que los otros lo atraviesen sin permiso. Es el lugar mismo de la vieja Inglaterra y del prestigio de su familia: "Nosotros lo hemos conservado. De no ser por nosotros desaparecería. Ya habría desaparecido, como el resto del bosque. Hay que conservar un poco de la vieja Inglaterra".[7] Es su "propiedad" y el modelo mismo de toda propiedad: como todo cuanto lo rodea, el bosque le pertenece; como los mineros que trabajan para él ("En cierto sentido, los mineros eran sus hombres. Pero él los veía como objetos más que como seres humanos, como parte de la mina más que de la vida, como groseros fenómenos más que como hombres semejantes a él");[8] como su guardabosques, que le es útil únicamente para empujar su auto averiado; como Constance, que le sirve de caja de resonancia a sus lecturas en voz alta; como el niño que Constance desea y que eventualmente podrá concebir con otro: "Casi me alegraría que tuvieses un hijo de otro hombre –dijo–. Si lo criáramos en Wragby, sería nuestro y pertenecería a este lugar. No creo excesivamente en la paternidad. Si cuidáramos del niño, sería nuestro, y nos continuaría".[9]

Al mismo tiempo, para Clifford, el bosque es el símbolo mismo de la pureza, la pureza que Constance encarna y debe encarnar como mujer, su mujer. Por eso su relación con el bosque se parece a la relación que mantiene con Constance: una relación abstracta y sofocada por una pesada capa de palabras, una relación incorpórea e imaginaria, una relación de propiedad exclusiva.

6. *Id.*, pág. 109.
7. *Id.*, pág. 111.
8. *Id.*, pág. 70.
9. *Id.*, pág. 112 [Alianza Editorial, pág. 54].

Constance, por su parte, considera el bosque como un refugio: el sitio donde puede escapar de todo el resto y buscar el descanso; donde su inquietud creciente puede apaciguarse y encontrar una cuna de dulzura. Allí es donde ella se retira para escapar del desierto que la rodea; allí donde busca la paz, la quietud, el silencio, la vida: "De ese viejo bosque le llegaba una antigua melancolía que un poco la tranquilizaba, que valía más que la dura insensibilidad del mundo exterior. Ella amaba todo cuanto había de *interior* en ese resto de bosque, la muda reticencia de los viejos árboles. Ellos parecían ser una fuerza de silencio, y al mismo tiempo una presencia vital. También ellos esperaban de manera obstinada, estoica, y exhalaban una virtud silenciosa".[10]

Es en el bosque donde se encierra, decepcionada por un matrimonio de conveniencia, de hábitos y de horas que se deslizan sin que ocurra nada; decepcionada por una relación amorosa reducida a breves intercambios físicos; decepcionada por la convicción de que "el amor, el sexo y todo ese tipo de cosas no eran más que un agua endulzada" y que había que "tragarlos" y "olvidarlos", porque el amor no era nada más que un "cocktail: ambas cosas duraban casi tanto una como la otra, tenían el mismo efecto, y más o menos la misma significación".[11] Finalmente, es allí donde encuentra a Mellors y donde vuelve a tomar posesión de su propio espacio interior.

Empujada por una fuerza que apenas comprende, Constance se hunde deliberadamente a través de los árboles, hasta el pequeño claro donde el guardia tiene su cabaña. Ella es la primera que se entromete en el territorio de Mellors, allí donde el guardabosques se había encerrado, en lo más profundo del bosque. Ella es la que hace renacer en él "la vieja llama que había creído apaga-

10. *Id.*, pág. 144.
11. *Id.*, pág. 142.

da para siempre". Pero es él quien desliza "la mano a lo largo de la espalda, ciegamente, con un movimiento ciego de caricia, hasta la curva de las caderas".[12] Él quien la vuelve a llevar lentamente a la vida, al amor. Y poco a poco los dos amantes se encuentran en una pasión amorosa y sexual que les restituye la autenticidad de su ser.

En este contexto, todas las escenas sexuales, ya sean más o menos explícitas, están al servicio del teorema que Lawrence quiere demostrar: "La vida sólo es aceptable si el espíritu y el cuerpo viven en buena armonía, si hay un natural equilibrio entre ellos y si experimentan un respeto natural entre ambos".[13] Todas están destinadas a mostrar cómo la sexualidad plenamente vivida permite que Constance y Mellors se reconstituyan como personas y se vuelvan sujetos de su deseo.

Para Constance, la sexualidad se convierte en lo que le permite reunificar su ser "disociado" por Clifford. Las relaciones sexuales con Mellors son para ella el lugar mismo de la reunión y la reintegración: es allí donde su cuerpo vaciado y desinvestido va a reencontrarse, recentrado y reinvestido; es allí donde el espacio fragmentado se convierte en un espacio orgánico y reunido; allí también donde siente "palpitar algo nuevo, emerger una nueva desnudez";[14] por último, allí donde descubre "otro yo" que vive en ella, "dulce, ardiente y suave en sus entrañas".[15]

Para Mellors, las relaciones íntimas con Constance se convierten en el medio para recuperar la paz ("y tuvo que entrar en ella enseguida, entrar en la paz de la tierra de su cuerpo dulce e inmóvil. Fue un instante de pura paz para él esta penetración en el cuerpo de la mujer"[16], y volver a vincularse con la humanidad: "Le había hecho perder esa amarga independencia del hombre que lo único que quiere es estar solo".[17] Es "con" Constance y "en" ella como Mellors finalmente puede reconocerse como un "habitante" del mundo, también él hombre entre los hombres; es "en" Constance y "con" ella como puede encontrar el coraje de abandonarse a la fragilidad y la fuerza que le abren el intercambio y el encuentro sexual.

12. *Id.*, pág. 219.
13. Lawrence, David H., "À propos de *L'Amant de lady Chatterley*", *op. cit.*, pág. 492.
14. Lawrence, David H., *L'Amant de Lady Chatterley*, *op. cit.*, pág. 233.
15. *Ibid.*, pág. 247.
16. *Id.*, pág. 220 [Alianza Editorial, pág. 143].

Constance y Mellors se buscan, se miran, se tocan, se toman, se abandonan.

> Él dejó caer su camisa y se mantuvo inmóvil, mirándola. El sol, por la ventana baja, lanzaba un rayo que le iluminaba las caderas y el vientre delgado, y el falo erecto, que se alzaba, oscuro y caliente, de la nubecita brillante de pelo rojo y dorado. Ella estaba sorprendida y asustada [...]. La mirada del hombre bajó a lo largo de su cuerpo esbelto y blanco, y se rió. En su pecho delgado los pelos eran oscuros, casi negros. Pero en la raíz del vientre, allí donde se alzaba el falo grueso y arqueado, eran de un rojo dorado, brillante en medio de una nubecita. [...] El hombre miraba en silencio el falo tenso, que seguía sin cambios. [...]
>
> —Una concha, eso es lo que necesitas. Dile a lady Jane que quieres una concha, John Thomas, y la concha de lady Jane...
>
> —¡Oh! ¡No te burles de él! –dijo Constance arrastrándose sobre las rodillas en la cama, rodeando con sus brazos las caderas estrechas de su amante y atrayéndolo a ella, de manera que sus senos pendientes y oscilantes tocaban la punta del falo erguido.
>
> Ella mantenía al hombre fuertemente apretado.
>
> —Acuéstate –dijo él–. Déjame entrar".[18]

El pasaje ininterrumpido entre la atención a los detalles de sus cuerpos y la veneración por el cuerpo-totalidad del amante simboliza la relación entre el hombre y la mujer. Una relación que para Lawrence es como una circulación de flujos, una serie

17. *Id.*, pág. 223.
18. *Id.*, págs. 357-359.

de conexiones armoniosas, un vaivén incesante, un arco iris donde insensiblemente se pasa de un color a otro por una sucesión de diferencias sin solución de continuidad. Una relación que es la única que puede impedir el deslizamiento del vacío.

El cuerpo de los amantes no es un caparazón que oculta una carne inerte; tiene contornos; está unificado; aparece en el modo de la diferencia sin cortes, sin divisiones; es el lugar donde la llama de la pasión se inscribe sin consumir su superficie. Las partes sexuales de sus cuerpos remiten a la totalidad de su ser. Como Mellors le explica a Constance: "Eres una buena concha [...]. Coger cualquiera lo hace. Los animales cogen. La concha es mucho más que eso. Eres tú misma, ¿comprendes?".[19] Por eso, en la escena, la "concha" de Constance y el "falo" de Mellors tienen un nombre, *lady Jane* y *John Thomas*, y los dos amantes pueden identificarse con sus zonas erógenas sin temor a perderse. Por eso, el "falo" y la "concha" nunca impiden el encuentro de su mirada ni, tampoco, la ternura del reconocimiento recíproco.

La sexualidad plena y tierna de Constance y Mellors se opone así no sólo a la sequedad del lazo meramente intelectual, como el de Constance con su marido, sino también a la pobreza de las relaciones mecánicas que Mellors había tenido con su mujer, Bertha Coutts. Lawrence muestra que una relación hombre/mujer es posible, una relación que, en la sexualidad y por ella, instaura y engendra una unidad dual: "El hombre y la mujer son dos ríos de sangre, dos flujos distintos eternos que tienen el poder de tocar y de comunicar, y de este modo de regenerar, renovándose uno al otro sin quebrar las sutiles fronteras, sin confundir ni mezclar".[20] A tal punto que el "falo" de Mellors y la "concha" de Constance son el símbolo mismo de la conexión

19. *Id.*, pág. 310.
20. Lawrence, David H., "À propos de *L'Amant de lady Chatterley*", *op. cit.*, pág. 506.

entre esos dos flujos y no una minúscula parte donde se concentra la energía para transformarse en placer, como ocurre con Clifford y con Bertha. Desde este punto de vista, el placer por el clítoris, tal como ella lo practica, está bastante cerca de la disociación que rige el cuerpo de Clifford, y no tiene nada que ver con la pasión de lady Chatterley o las vibraciones múltiples y armoniosas del cuerpo de su amante.

El cuerpo de Bertha concentra la energía "en la mismísima punta de su pico"; ella no quiere que haya otra cosa; se contiene, y para comenzar su placer espera que el otro lo haya acabado: "Cada vez era más difícil hacerla gozar, y me desgarraba allá abajo, como si hubiese tenido un pico. [...] Tenía que actuar ella misma, moler ella misma su propio café. Y le volvía una y otra vez como una crisis inevitable; tenía que abandonarse, y desgarraba, desgarraba como si sólo hubiera tenido sensaciones en la punta de su pico, en la mismísima punta de ese pico, que frotaba y desgarraba".[21] Bertha utiliza el cuerpo de Mellors como combustible; es una especie de pequeña "fábrica de placer"; no puede ni quiere entrar en la circulación de los flujos creados por la relación entre un hombre y una mujer.

"Amo la feminidad que hay en ti. Te amo con todos mis huevos y todo mi corazón. [...] Y posó la mano suavemente sobre el monte de Venus de ella, sobre la blanda felpa de pelo marrón."[22] Lawrence parte al combate contra todos aquellos que no quieren saber la importancia de la sexualidad, porque la utilizan como una especie de juguete, como algo con lo cual divertirse y tener un placer orgánico, o porque son incapaces de comprender su valor en el interior de una relación de pareja, y piensan que el espíritu debe ser el guardián del cuerpo y de los "instintos".

Así lo dice Mellors: "Creo en la necesidad de tener corazón.

21. Lawrence, David H., *L'Amant de Lady Chatterley*, *op. cit.*, pág. 346.
22. *Ibid.*, pág. 361.

Creo sobre todo en la necesidad de tener corazón en el amor, haciendo el amor, cogiendo. Creo que si los hombres pudiesen coger con corazón, y si las mujeres aceptaran su amor con corazón, todo andaría bien. Pero todas esas historias de camas frías y sin corazón no son más que muerte y estupidez".[23] Y Constance resume: "¿Te lo digo yo? —dijo ella, mirándole a la cara—. ¿Te digo yo qué es lo que tienes que no tienen los demás hombres, y lo que hará posible el futuro? [...] La valentía de tu propia ternura, eso es lo que es; como cuando me pones la mano en el culo y dices que es un culo precioso".[24]

En muchos aspectos, *El amante de lady Chatterley* representa un paradigma del erotismo en literatura, que a la vez permite verificar el alcance del campo conceptual construido para definir la sexualidad y aclarar la distancia entre erotismo y pornografía. Toda la novela está construida alrededor de una pasión carnal. Todos los pasajes explícitos donde Lawrence se deleita detallando las partes del cuerpo de los dos amantes y sus gestos están al servicio de la historia de amor entre Constance y Mellors. Las descripciones de ningún modo son gratuitas. Los detalles nunca son redundantes. En ningún momento el lector es puesto en posición de *voyeur*, en la postura del que espía por el agujero de una cerradura. Lawrence no cae en la obscenidad y la pornografía. La sexualidad, en él, es la palanca más poderosa del deseo: sobrevive a todas las crisis y, en cierto modo, es aquello a través de lo cual se puede salir de ellas. Sus personajes no son invadidos, a su pesar, por la pasión. El deseo, incluso cuando se fusiona con la violencia de las pulsiones, no está consagrado al fracaso o al agotamiento. La sexualidad siempre es una mezcla de devoción y posesión, de alegría y exclusividad. Y la mirada que Lawrence le dedica nunca juzga ni es obscena. Aunque su escritura de ningún modo sea edulcorada, no es la

23. *Id.*, pág. 353.
24. *Id.*, págs. 453-454 [Alianza Editorial, págs. 340-341].

voluntad de "decirlo todo" lo que habita las páginas de la novela.

Constance y Mellors se encuentran en la autenticidad de su subjetividad; siguen su deseo; se abandonan a un juego de posesión y desposesión que les permite franquear el umbral de la soledad; se encuentran uno en el otro, sin por ello dejarse absorber por completo. Es todo su ser el que se "despliega" en el tiempo del relato y el espacio de su cuerpo: el tiempo deja de ser un flujo de instantes que se deslizan sin dejar huellas y se convierte en el del encuentro; su cuerpo deja de ser un lugar de encierro y se vuelve la cuna de su pasión amorosa. Cuando hacen el amor salen del estereotipo de lo "femenino" y lo "masculino" y se descubren en su unicidad. Cada vez que la mirada de uno se focaliza en el sexo del otro, es el inicio de un movimiento que los lleva del detalle a la totalidad, del fragmento a la unidad.

En ningún momento se apunta al otro en su debilidad: permanece intacto en su desnudez y en su fragilidad. Uno es irremplazable para el otro. Un gesto no es el simple eslabón de una cadena: jamás es el mismo, de ningún modo es mecánico. Cada encuentro es una sorpresa. Cada vez es diferente. La caricia nunca es la misma caricia. La penetración nunca la misma penetración.

La novela no obedece a convenciones rígidas, su abanico imaginativo no se hunde en el ensueño codificado de la pornografía. No toma "las fórmulas más experimentadas de un sadismo primario, de una payasada escatológica y de un lúgubre delirio de proceso fálico o de transportes femeninos",[25] como lo hacen, por el contrario, las obras pornográficas. Dibuja un mundo donde Constance y Mellors están a la vez perfectamente "individualizados" en su singularidad y elevados a una dimensión que trasciende su especificidad: ellos encarnan "la potencia de algo impersonal que de ningún modo es una generalidad sino una sin-

25. Steiner, George, *Langage et silence*, *op. cit.*, pág. 95.

gularidad en el punto más alto".[26] Son ese hombre y esa mujer y, al mismo tiempo, todos los hombres y todas las mujeres; su encuentro es a la vez su propio encuentro y la metáfora de todo encuentro entre un hombre y una mujer.

26. Deleuze, Gilles, "La littérature et la vie", en *Critiques et clinique*, París, Éditions de Minuit, pág. 13.

6

EL IMPERIO DE LOS SENTIDOS Y EL VÉRTIGO DE *TÁNATOS*[1]

Un día, quizá, la masa del público va a querer mirar las cosas de frente, ver por sí misma la diferencia entre la pornografía solapada y masturbatoria de la prensa, del cine, de la literatura popular contemporánea, y la representación creativa de la sexualidad que se encuentra en Bocaccio, en las ánforas griegas o en algunos mosaicos pompeyanos, necesarios para el ejercicio de nuestra lucidez.

DAVID HERBERT LAWRENCE, *Pornographie et obscénité*

Filmado a partir de un suceso policial, ocurrido en 1936, que agitó durante mucho tiempo a Japón, el film de Nagisa Oshima tiene todo de una obra maestra de la filmografía erótica. De ninguna manera pornográfico, este film está construido con rigor y originalidad, no sólo porque sus imágenes están filmadas y montadas con precisión y atención por los detalles, no sólo porque hay una geometría de los planos que, en el emplazamiento de los kimonos y de los cuerpos desnudos, reproduce los detalles estéticos de las estampas japonesas, sino también porque todo, en el film, contribuye a esclarecer aspectos problemáticos de la sexualidad. El drama es narrado con pudor y respeto, a pesar de las escenas sexualmente explícitas; todo representa una reflexión llena de imágenes sobre el erotismo y el encuentro amoroso.

1. Como en el caso de *El amante de lady Chatterley*, la elección del film de Oshima es deliberada. Se trata de un film que mucha gente considera como pornográfico, a causa de la elevada cantidad de escenas sexualmente explícitas y de primeros planos sexuales. Sin embargo, como vamos a mostrarlo, este film no tiene nada de pornográfico. Está totalmente construido alrededor del juego entre prohibido y transgresión que funda el erotismo. Todas las imágenes permiten que el espectador encuentre su lugar, imagine su relato y se sitúe simbólicamente.

Es una "corrida del amor" (*Ai No Corrida*), como lo testimonia el título japonés original, que pone en escena la obsesión erótica, que analiza los meandros del deseo, que se interroga sobre la transgresión y lo prohibido, y que muestra las consecuencias en las que se desemboca cuando, en la pasión, se cae del lado de la pulsión de muerte.

Pero para contar esta "obsesión", Oshima no tuvo que flirtear con el voyeurismo. Él lo evita de manera sistemática, no por defecto, sino, podría decirse, por exceso: la relación entre los dos amantes tiene algo de infernal, al hacer que todo se vuelque del lado de una alegría casi mórbida; ella expresa los excesos del amor loco; ilustra el misterio de la pasión, el vértigo de la muerte, el paroxismo del sacrificio. Pero, al mismo tiempo, Oshima rechaza toda mirada fácil.

A diferencia de la obscenidad pornográfica que, a través de la representación, pretende develarlo todo y que no quede ya ningún lugar "simbólico" al espectador, la intensidad erótica que Oshima pone en imágenes muestra "todo" sin pretender develarlo "todo". A diferencia de la pornografía, que se construye sobre la negación de toda prohibición, el film de Oshima transgrede lo prohibido sin pretender borrarlo, y de este modo evoca los abismos y las contradicciones del deseo.

La historia es aparentemente sencilla. Sada, una ex geisha –que de tanto en tanto continúa ejerciendo su oficio con un hombre de mucha mayor edad, un "respetable" director de un instituto de enseñanza media que le paga por sus servicios sexuales, pero se niega a pasar una semana entera con ella, por miedo a perder su puesto de consejero municipal–, acepta un empleo como criada en una posada de Tokio. Muy pronto hace que su patrón, Kichi, repare en ella y se convierte en su amante. Su relación se transforma en una gran pasión carnal que los obliga a refugiarse en lugares diferentes y abandonar todo vínculo con lo real y lo social.

Incansablemente se desean y buscan juntos el placer. Incansablemente hacen el amor y olvidan el mundo exterior, al punto de

provocar un sentimiento de malestar entre aquellos que los rodean ("Usted sabe, a las criadas no les gusta venir; ustedes siempre están por..."). De escena repetida en escena repetida, los dos amantes van hasta el extremo del placer físico, hasta la muerte: en el curso de una última secuencia amorosa, Kichi consiente en dejarse estrangular por su amante, quien, tras haberlo matado, le secciona el sexo.

"Con lo que cortó, Sada vagabundeó cuatro días por Tokio. Cuando la arrestan, resplandece de felicidad." Así es como termina el film, con una *voz en off*, inmediatamente después de un último plano que representa a Sada yaciendo junto al cadáver de Kichi, cerca de su sexo cortado, y que escribió con sangre sobre el cuerpo del amante: "Sada y Kichi. Nada más que nosotros dos".

Es precisamente la exclusión total del mundo exterior lo que transforma su historia de amor en una pasión mortífera, amenazada, desde el comienzo, por la hoja afilada del cuchillo que marca simbólicamente el primer encuentro entre Sada y Kichi. En el curso de una disputa entre la joven y su patrona, que reprocha a la joven su pasado ("una prostituta sigue siendo una prostituta. Pero ésta es una casa respetable"), Kichi hace su aparición. Tras haber observado a Sada, la interroga: "¿Qué haces? Tienes tan bellas manos. En lugar de un cuchillo deberías utilizar otra cosa".

La ambigüedad de su futura relación es inmediatamente puesta en escena por Oshima, que no duda en jugar con las palabras. Justamente otra cosa será lo que utilice a todo lo largo de la historia: el cuerpo de su amante, su sexo, su placer. Salvo al final, cuando nuevamente usará un cuchillo para emascular a Kichi.

Pero el cuchillo no es únicamente el signo de la mutilación final. También representa la separación del mundo, que llevará a los amantes a la locura y al delirio. Porque, a medida que la historia progresa, Sada "corta" a su amante de todo: del trabajo, de su mujer, de la sociedad. Mientras su pasión carnal avanza, Sada "corta" toda forma de resistencia por parte de Kichi, hasta quitarle toda iniciativa sexual.

Al principio, es Kichi el que atrae hacia él a Sada. El que la mira. El que la toca. El que la desea. Allí es donde comienza su historia. Que está hecha de encuentros fugaces, de besos robados en la oscuridad, de manos que buscan, ávidas, el cuerpo del otro. Aparentemente el hombre –el patrón, el personaje de mayor edad y el de mejor posición de la pareja– conduce el juego. A tal punto que la intimidad de la pareja parece mimar las jerarquías exteriores al acto amoroso: Kichi no duda en encender un cigarrillo mientras Sada le hace el amor; ella tiembla ante él, no logra dormir, a la vez demasiado feliz ("estaba demasiado feliz para poder dormir") y demasiado sufriente ("no gozo. Sufro").

Pero poco a poco la situación se invierte: de pronto es Sada la que decide, la que más goza, la que demanda, la que tiene pretensiones y exigencias, la que mata. Progresivamente, ella toma el "poder" en la relación de goce que une a los dos amantes. Quiere tener siempre a Kichi para ella y únicamente para ella. Ella, la criada, la joven, quiere ser la única "patrona" del cuerpo de su amante. Hasta prohibirle que tenga relaciones con su esposa. Hasta pedirle que se acueste con una mujer de sesenta y ocho años que recuerda a Kichi "el cadáver de su madre". Hasta que él consiente en su propia muerte: "Si aprietas, no te detengas. Después duele demasiado." Hasta mutilarlo y llevarse su sexo sangriento con ella.

Y sin embargo, en todo el film, nada es pornográfico. Porque cada escena explícita y cada primer plano sexual está al servicio de la representación del deseo que une a los dos amantes, incluso cuando se convierte en un deseo que se autoconsume en el homicidio ("soy feliz. Me estoy volviendo loca"). Toda la historia se construye alrededor de la oposición entre la aspiración a "apropiarse" del objeto del deseo y la tendencia a "destruirlo". Y la manera en que la historia termina muestra cómo, una vez que se franquean los límites que permiten que el deseo subsista, la muerte se vuelve inevitable.

El deseo engendra el deseo:

Kichi: Se diría que es tuyo.
Sada: Sí, es mío. Dime, ¿por qué se pone duro tan rápido?
Kichi: Porque, en el fondo, eres tú quien lo deseas.

De igual modo, es el placer el que engendra el placer:

Kichi: ¿Por qué estás tan apurada?
Sada: Lo que me gusta es que tú goces.

La toma de conciencia sexual del otro implica la de uno. Desde el comienzo, Kichi es excitado por Sada y su excitación. Siente que ella lo siente. Se ve asaltado por la percepción del deseo de Sada más que por la percepción de su propio cuerpo. Precisamente a partir de ese momento su deseo recíproco[2] buscará todos los medios para realizarse, acarreando una sucesión de respuestas involuntarias y de sumisiones a impulsos espontáneos: todas sus acciones serán asumidas por sus cuerpos; toda su conducta tendrá como fin la inmersión en el cuerpo del otro; toda su historia será la tentativa de transformar la posesión física en pertenencia psíquica. Como lo escribe Georges Bataille a propósito del deseo: "Por supuesto, el objeto [del deseo] es primero conocido por el sujeto como *otro*, como diferente de sí, pero en el momento en que él mismo se reduce al deseo, el objeto, en un estremecimiento que no es menos angustiado, deja de ser distinto de él: ambos deseos se encuentran, se mezclan y se confunden".[3]

2. Como lo dice Georges Bataille, el objeto del deseo sexual, por otra parte, siempre es otro deseo: "El deseo de los sentidos es el deseo, si no de destruirse, por lo menos de arder y perderse sin reservas. Pero el objeto de mi deseo no le responde verdaderamente sino con una condición: que yo despierte en él un deseo igual al mío. En su esencia, el amor es a tal punto la coincidencia de dos deseos que no hay ninguna otra cosa que tenga sentido en el amor, así fuera el amor más puro." G. Bataille, *Histoire de l'érotisme*, en *Œuvres complètes*, VIII, París, Gallimard, 1976, pág. 97.

3. *Ibid.*, pág. 98.

Oshima describe y explora el tiempo del deseo y del placer. Y, en el fondo, nos da una indicación del límite que el deseo y el placer no pueden superar. Porque su "tiempo" no puede ser encarado en el modo de la "repetición". Cuando ésta se instala, la pasión cae en la locura. Así como muy al comienzo la repetición había conducido al desinterés: Sada puede atraer a su patrón e instalarse en su vida en la medida en que la relación entre Kichi y su mujer está exangüe, en virtud del carácter repetitivo del acto sexual y por no estar alimentada por la pasión amorosa. Como la observación que otra criada hace a Sada, tras haberla llevado a mirar por el resquicio de una puerta la relación sexual entre Kichi y su mujer: "Es así todas las mañanas. Después, él se va al mercado".

El acto sexual entre Kichi y su mujer está sumido en la rutina, se trata de un gesto automático, algo que se hace todos los días, que se supone hay que practicar para el buen funcionamiento de una pareja. El paralelo con el mercado, donde hay que ir para permitir que la posada funcione, es en un sentido elocuente: los quehaceres de la pareja se parecen a los quehaceres de la posada; el deseo está prisionero de una economía restringida, de un mundo administrado por las leyes del comercio, de un sistema donde los automatismos toman el lugar de la espontaneidad.

Una vez más, es la repetición la que marca el fin de la pasión carnal entre Sada y su amante. Sin embargo, el fin no coincide con la rutina sino con la disolución en el vacío de la muerte. En efecto, la repetición no es ya el símbolo de una economía restringida que consume el deseo sino más bien el del exceso. Sada desea sin cesar. "Tiene ganas todo el tiempo". Se impacienta. Se niega a esperar:

Sada: Tómame rápido.
Kichi: Espera un poco.
Sada: Te lo suplico.

Y si al comienzo la joven todavía puede sorprenderse de la posibilidad de esta repetición, ya que el deseo todavía está circunscripto a los límites de la realidad, progresivamente quiere volver a empezar una y otra vez, ya no acepta los límites, sale de la realidad, cae en la locura. A tal punto que para continuar en un goce sin fin, casi se ve obligada a estrangular a su amante, para que "eso se endurezca y se mueva por abajo". La misma muerte no parece detener ese tiempo repetido: luego del homicidio, ella vaga cuatro días por la ciudad con el sexo de su amante muerto.

A todo lo largo del film, los primeros planos sexuales dan a los espectadores la sensación de estar en una posición de *voyeurs*. De igual modo, los *voyeurs* no están ausentes del relato. Empezando por Sada, que, al principio, espía a su patrón y a su mujer mientras hacen el amor. Hasta las geishas que, en ocasiones por curiosidad, otras porque a Sada y Kichi no les molesta copular ante ellas, asisten a los intercambios amorosos de la pareja.

Pero el juego entre exhibición y voyeurismo sólo es aparente. Oshima conserva el misterio sexual fuera de la mirada del espectador: lo que se muestra no resume todo lo que ocurre entre los amantes; lo que hay para ver no se reduce a lo que es visto; no es posible limitarse a la literalidad de las imágenes; hay una complejidad que escapa a la representación explícita y conduce más allá del relato. Contrariamente a las apariencias, el espectador permanece excluido de la intimidad de la pareja, y sólo puede adivinarla.

Es tanto más cierto cuanto que el juego entre exhibición y voyeurismo sirve sobre todo para señalar las fronteras entre afuera y adentro, bosquejando así una suerte de "topología" del erotismo. Los numerosos *voyeurs*, y sobre todo las criadas y las geishas, que entran y salen de la habitación de los amantes, establecen una relación constante entre el interior y el exterior, contribuyendo así a señalar la diferencia radical entre el *afuera* y el *adentro:* la habitación de los amantes se define por su olor, lo que incomoda al resto pero no molesta en absoluto a Sada y Kichi, que hasta declaran gustarle; un olor que de este modo es el signo de una intimidad a la que nadie más puede tener acceso.

El juego entre el adentro y el afuera funciona de varias maneras, y sirve para mostrar la caída progresiva de la pareja en la locura de un deseo sin límites. Sada no sale casi nunca de las casas donde la pareja se encierra. Únicamente las deja para buscar dinero, cuando toma el tren para encontrarse con el director "respetable" con el que se acostaba en el pasado. Entonces se lleva el kimono de Kichi para impedir que salga y tener consigo un signo de su presencia (durante el viaje, ella se encierra en los baños del tren para rodearse de la ropa de su amante y respirar su olor). Kichi, por su parte, accede cada vez menos al exterior, hasta no poder ir a que el peluquero le afeite la cabeza.

El encierro progresivo, que Oshima también subraya por la utilización de una luz oscura, casi roja –que acostumbra al espectador a la oscuridad, a tal punto que casi es perturbado por la claridad brillante de la luz del día cuando la escena abandona las casas–, se convierte en el signo del enclaustramiento de los dos amantes en el seno de una pasión mortífera. Cuando el adentro deje de definirse respecto del afuera, en la medida en que ocupa todo el lugar, excluyendo absolutamente todo el resto, lo real deja de poner un límite a la omnipotencia del deseo, y la transgresión ya no tiene retorno.

Finalmente, la relación entre el adentro y el afuera se juega con los cuerpos de los amantes. Una vez más, allí el film se aleja de las representaciones pornográficas. A Sada le gusta ver la penetración: "Mirarte entrar y salir me da más placer". En otro momento parece casi lamentar la imposibilidad de una penetración todavía más radical: "Me hubiera gustado que fuera tu cabeza la que entrara en mí. ¡Qué maravilla!".

Pero el adentro está siempre fuera de la vista y, en ciertos aspectos, sigue siendo la "sede" del misterio: cuando Kichi introduce un huevo en el sexo de Sada, no es él quien va a buscarlo en el interior, como se lo pide Sada; el huevo saldrá solo, y el espectador no podrá acceder al interior del cuerpo de la mujer.

El final de la historia parece la demostración de un teorema: el del deseo que se consume en la muerte a partir del momento

en que transgredió toda prohibición. El mismo Nagisa Oshima define su tentativa en una imagen: "Si tuviera que resumirme en un plano, se vería una llama sobre un fondo negro o muy oscuro". En cierto modo, el homicidio es la única conclusión posible, una vez que se rompe todo lazo con la realidad. Un lazo muy débil, por lo demás, porque Sada puso en escena su "demencia" desde el inicio, cuando, luego de su primera noche juntos, tras haber esperado largamente el despertar de Kichi, le pidió que no la abandonara.

> *Kichi:* Estás muy apurada. Pero déjame.
> *Sada:* ¿Dónde quieres ir?
> *Kichi:* Voy a orinar.
> *Sada:* Hazlo aquí.
> *Kichi:* ¿Dónde, aquí?
> *Sada:* Sí, en mí.
> *Kichi:* Estás loca, los dos al mismo tiempo es imposible.
> *Sada:* ¡Haz la prueba, en todo caso!

Sada no se da cuenta de los límites de lo real. Ella está "loca". Kichi lo sabe. Pero se deja llevar por ella. Por su pasión. Por su deseo.

No es una negación de la realidad. Kichi consiente en su ejecución. Lo hace cuando su deseo está agotado por la demanda sin descanso y sin fin de aquella a quien ama: "Me gustaría que nuestro placer no terminara nunca [...]. Estoy como ebrio. Quédate así".

Oshima nunca llega a radicalizar la inmediatez sensual. Él logra introducir al espectador en los espacios secretos de las emociones y las pasiones, pero no borra lo impalpable que se interpone entre sus personajes y su verdad. Abre a lo visible del deseo, pero no sofoca la posibilidad para el espectador de adivinar y reinventar a partir de su propia subjetividad. Pone en escena los intercambios amorosos, pero siempre deja un rincón oculto, fuera del alcance de la mirada, que permite que no estalle en mil pedazos toda intimidad y todo misterio. No está en la lógica de la

percepción inmediata que deja a los amantes al borde de las cosas, reduciendo la complejidad a la insignificancia. No pone a disposición de la mirada de los otros todo el ser de Sada y de Kichi. La desnudez que representa no tiene nada de la "desnudez del burdel, que llama al cuchillo del carnicero".[4] Trata de representar los excesos del "imperio de los sentidos" mediante imágenes cargadas de sensaciones, que salen del estereotipo y de lo sensacional a la vez, y permiten que los espectadores experimenten al mismo tiempo amor y hostilidad para con los personajes.[5]

4. Bataille, Georges, *Madame Edwarda* [1956], París, J.-J. Pauvert, 1973, pág. 35.

5. Desde este punto de vista, *El imperio de los sentidos* está estrechamente ligado a *El imperio de la pasión*, film que Oshima rodó en 1978, dos años después de su obra maestra, y que narra la historia de un hombre y de su amante que, habiendo asesinado al marido, primero son perseguidos por su fantasma y luego ejecutados por su crimen. Una vez más, la pasión que une a los dos amantes, Seki y Toyoji, se traduce por el *fatum* de un descenso a los infiernos. No obstante, a diferencia de *El imperio de los sentidos* –donde el espacio está delimitado por las múltiples "habitaciones de amor" y por completo bajo el signo de la voluptuosidad–, *El imperio de la pasión* representa el sinsentido de la vida humana y la imposibilidad de un amor feliz. Como lo dijo Oshima durante una entrevista (realizada en París el 1° de febrero de 1978 por Michael Henry y publicada en la revista *Positif* en mayo de 1978): "Si los dos amantes viven en el miedo es porque se sienten constantemente amenazados por la naturaleza. En esto pienso dar una imagen original de la condición humana [...]. Ustedes creen que los amantes han sido arrojados al infierno por su pulsión sexual, pero, para mí, es el rugido de la tierra, el murmullo del viento, el susurro de los árboles, el canto de los pájaros y los insectos, en suma, es la naturaleza en su totalidad la que guía a la pareja en su descenso al infierno. Y el mismo fantasma no se distingue de esa naturaleza. Ni el sexo ni el amor tienen sentido. La propia vida no lo tiene. Y si ella no tiene sentido, ¿no es un infierno?

7

HISTORIA DE O: DE LA ESCLAVITUD VOLUNTARIA A LA PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD

¿Qué desdichado vicio ha podido desnaturalizar tanto al hombre, único verdaderamente nacido para vivir en libertad, qué le ha hecho perder hasta el recuerdo de su primer estado y el deseo de recuperarlo?

ÉTIENNE DE LA BOÉTIE, *El discurso de la servidumbre voluntaria*

Ustedes que viven en total quietud
Bien calentitos en sus casas
Ustedes que al regresar de noche encuentran
La mesa puesta y caras amigas
Consideren si es un hombre
El que padece en el cieno
Que no conoce descanso
Que lucha por un mendrugo de pan
Que muere por cualquier pavada
Consideren si es una mujer
La que perdió su nombre y su pelo
Y hasta la fuerza de recordar
Con los ojos vacíos y el seno frío
Como una rana en invierno [...].

PRIMO LEVI, *Si esto es un hombre*

Con el rostro, nadie tenía que expresar nada a los SS que hubiera podido ser el comienzo de un diálogo y que hubiese podido suscitar en la cara del SS algo más que esa negación permanente y la misma para todos.
Así como era no sólo inútil sino más bien peligroso a pesar de uno, en nuestras relaciones con los SS, uno mismo había llegado a hacer un esfuerzo de negación de su propia cara, perfectamente adaptada a la del SS.

ROBERT ANTELME, *L'Espece humaine*

Con relación a *El amante de lady Chatterley* y *El imperio de los sentidos*, que representan una suerte de paradigma del erotismo en la literatura y el cine, *Historia de O*[1] permite volver a la pornografía y elucidar algunos aspectos emblemáticos. Y esto independientemente de la calidad formal de la escritura, que no es comparable con los diálogos inconsistentes de la mayoría de los relatos pornográficos contemporáneos. Lo que aquí se encuentra, por otra parte, es cierta cantidad de características de las representaciones pornográficas, como por ejemplo la disipación del deseo por su reducción a un simple goce orgánico, y la desaparición del sujeto por su cosificación.

El texto es cerrado y abierto a la vez. Cerrado sobre sí mismo y sobre el "descenso a los infiernos" del cual habla. Abierto sobre el abismo de un mundo donde, poco a poco, no existen ya sino relaciones de dominación de una violencia extrema, que "destruyen completamente la personalidad de O". Porque, al tiempo que todavía está viva, al final del relato O está subjetivamente "muerta". Como mujer, progresivamente se ve privada de toda feminidad. Como persona, no es eliminada físicamente sino reducida al estado de objeto y "ultimada", de manera simbólica y psíquica.

Desde la primera línea, todo parece posible. No hay transgresión de lo prohibido, como en *El imperio de los sentidos*. Lo prohibido ya no existe, está borrado desde el vamos. Y, a todo lo largo del relato, nunca se habla de afirmar la posibilidad del goce como el fruto de la transgresión.

Llevada por su amante a Roissy, en una especie de fortaleza que recuerda los castillos de Sade, O se encuentra encerrada en un espacio/tiempo carcelario: es una prisionera, aislada no sólo por la ausencia total de comunicación con el exterior y por la ineficacia absoluta de su palabra (como las víctimas de las novelas de Sade), sino también por su creciente sumisión a los verdugos y por su aceptación gradual de su condición de "desecho": "Cada día, y por así decirlo ritualmente ensuciada de saliva y de esperma, de sudor mezclado a su propio sudor, ella se sentía literalmente un receptáculo de impureza, la cloaca de la que hablan las Escrituras. Y sin embargo, las partes de su cuerpo más constantemente ofendidas, más sensibilizadas, al mismo tiempo le parecían embellecidas y como ennoblecidas".[2]

Es en el interior de ese espacio-tiempo carcelario donde O emprende el viaje de la deshumanización y se borra ella misma, dando la razón poco a poco a sus verdugos. Progresivamente se convierte en una "cosa" a disposición total de los otros; pierde conciencia de ser un sujeto; se separa de su cuerpo y de su deseo; abdica de su libertad y de su condición de persona. Porque sólo renunciando a la posibilidad de decir "yo" ella puede aceptar la humillación, hasta el punto de proponerse ella misma a las torturas: "Las cadenas y el silencio, que habrían debido amarrarla en el fondo de sí misma, sofocarla, estrangularla, muy por el contrario la liberaban de ella misma. ¿Qué habría ocurrido con ella si se le hubiese concedido la palabra, y la libertad de sus manos, si se hubiese dejado una opción cuando su amante la prostituía ante él?".[3]

O puede padecer todo cuanto le inflige René porque ella acepta su condición de objeto; puede ser borrada por la violencia de sus verdugos porque ya y previamente fue degradada por su sumisión absoluta. Así es como las escenas de ferocidad son reemplazadas por otras escenas de ferocidad: O no es más que una "cosa a disposición", y el hecho de "atormentarla" no sirve más que para verificar la total renuncia a su propia voluntad.

"Tú no eres más que la chica que yo entrego",[4] dice René a O tras haberla conducido al castillo de Roissy. Es así como el

1. Réage, Pauline, *Histoire d'O*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1954 [trad. cast.: *Historia de* O, Barcelona, Tusquets, 1983].

2. *Ibid.*, pág. 54.
3. *Id.*, pág. 47.
4. *Id.*, pág. 4.

abandono de su cartera –que no puede conservar porque no es otra cosa que una "chica entregada"– es el comienzo del abandono de su identidad. Su nueva condición le es explicada inmediatamente después: a partir de su entrada en Roissy, y hasta el fin de sus días, no será más que "servicio" y "abertura": "Sus manos no son suyas ni sus senos ni muy en particular ninguno de los orificios de su cuerpo, que nosotros podemos hurgar y en los cuales podemos introducirnos a nuestro capricho".[5] A partir de ese momento, ella ya no podrá cerrar sus labios ni cruzar sus piernas o apretar las rodillas, para significar tanto a cualquiera como a sí misma que su boca, su vientre y su trasero están "abiertos". Ya no podrá mirar a sus verdugos a los ojos: "Jamás deberá mirar a uno de nosotros a la cara. En el traje que llevamos de noche, y que tengo delante de usted, si nuestro sexo está al descubierto, no es por la comodidad, que también podría ser de otro modo; es por la insolencia, para que sus ojos se fijen en él, y no en otra parte, para que aprenda que ése es su dueño, al que sus labios están ante todo destinados".[6]

De este modo, el principio al que O debe obedecer, en su sistematización y su ritualización, instaura un sistema metafórico que puede remitir a ciertos elementos del funcionamiento de un campo de concentración donde el detenido debe ser en todo momento "visible" y estar "disponible", precisamente cuando se le arrebató su identidad. El prisionero no tiene el derecho de "ver" y "mirar" lo que la suerte le depara: cruzar la mirada de los torturadores está prohibido, así como dirigirles la palabra. A diferencia del campo, sin embargo, la desubjetivación de los verdugos es aquí explicitada a su vez. Porque son los perseguidores de O, ellos mismos reducidos a su sexo, los que manifiestan su estado de verdugos-cosas, sometiéndose a un poder deshumanizante.

5. *Id.*, pág. 17. Es interesante subrayar cómo el discurso que hacen a O sus verdugos se parece al que el duque de Blangis da a las mujeres en la novela de Sade *Los 120 días de Sodoma*, cuando dice: "Estáis encerradas en una ciudadela impenetrable, nadie sabe que estáis aquí [...]. Ya estáis muertas para el mundo".

6. Réage, Pauline, *op. cit.*, pág. 18.

Ellos pretenden gozar de su insensibilidad. Pero su crueldad puede convertirse efectivamente en una explosión destructora porque lleva en sí misma una capacidad de autonegación.

A diferencia de los libertinos de Sade, los verdugos de Roissy casi no hablan. Rara es la palabra que anuncia y explica la acción. No hay disertaciones teóricas que apunten a justificar sus actos o a construir un sistema filosófico cualquiera. Las únicas palabras son órdenes, términos breves, incisivos, violentos. Los verdugos de O no deben, no pueden explicar sus gestos. Ellos ordenan. Pretenden. Destruyen. Afirman. "Obtendrán tu sumisión a pesar de ti, no sólo por el incomparable placer que yo u otros hallaremos, sino para que tomes conciencia de lo que han hecho de ti."[7] Y O ni siquiera tiene la posibilidad de una réplica, contrariamente a Justine, quien, en el mundo de Sade, representa la virtud y que, aunque desdichada y siempre oprimida, conserva la posibilidad de una palabra bien propia.

A medida que avanza el relato, O pierde toda protección y toda posibilidad de resistencia: son las mismas barreras de su cuerpo las que son abiertas, separadas y eliminadas para significarle la imposibilidad de decir "sí" o "no". Así es como los verdugos la emprenden con su ano, un símbolo de la barrera entre el adentro y el afuera, el símbolo mismo de la intimidad de O: "Jacques tiene razón, [...] es demasiado estrecha, hay que ensancharla. [...] En lo sucesivo, durante ocho días, [...] O llevó un tronco de ebonita que imitaba un sexo erguido fijado en el centro de sus riñones por tres cadenitas que colgaban de un cinturón de cuero alrededor de sus caderas, de manera que el movimiento interior de sus músculos no pudiera rechazarlo. [...] Al cabo de ocho días no hizo falta ningún aparato, y su amante dijo a O que estaba feliz de que ella estuviera doblemente abierta".[8]

7. *Ibid.*, pág. 40.

8. *Id.*, págs. 51-53.

O se somete hasta el extremo a la voluntad de sus verdugos. Primero a la de su amante René. Luego a la de los torturadores de Roissy. Por último a la de sir Stephen. Así es como este último puede tomar una posesión completa de ella: de lo que se adueña no es de su vida sino más bien se apodera de su "nada", de la que extrae el mayor goce.[9] Y si al comienzo del encuentro con sir Stephen O todavía vacila en conceder "el derecho a disponer de su cuerpo a su capricho, en cualquier lugar y de cualquier manera que les placiera, el derecho a tenerla encadenada, el derecho a azotarla como una esclava o como una condenada por la menor falta o para su placer, el derecho a no tener en cuenta sus súplicas ni sus gritos, si la hacían gritar",[10] progresivamente ella acepta con docilidad, hasta con voluptuosidad, "la libertad con que sir Stephen hacía uso de ella"[11] y la ausencia de límites con que podía utilizar su cuerpo para buscar el placer.

Es la voluntad de O la que está en la mira, y la que será aniquilada. Porque, más allá de las humillaciones que ella vive en su cuerpo, su identidad debe ser destruida, de la misma manera que, en los campos, lo que es aplastada ante todo es la personalidad, ya que los detenidos se ven obligados a vivir con la certeza de que se encuentran en una situación de la cual no pueden sustraerse. "En el universo de la tortura –escribe Jean Améry–, el hombre no existe sino por el solo hecho de que quiebra al otro y de que puede contemplar su ruina", y en esa ruina, el verdugo

9. Desde este punto de vista, sir Stephen parece encarnar a la perfección la figura del libertino de Sade, aplicando al pie de la letra el imperativo del Marqués. En efecto, según este imperativo: "Cada uno debe hacer lo que le place, nadie tiene otra ley que no sea su placer [...]. La única regla de conducta es que yo prefiero todo cuanto me da felicidad, sin tener en cuenta las consecuencias que esa elección podría acarrear para el otro". M. Blanchot, *Lautréamont et Sade*, París, Éditions de Minuit, 1963, pág. 19.

10. Réage, Pauline, *op. cit.*, pág. 92.

11. *Ibid.*, pág. 228.

"realizó su expansión en el cuerpo del prójimo y apagó lo que era el espíritu del otro".[12]

Desde este punto de vista, Jean Paulhan tal vez tenga razón cuando, en su prefacio a la primera edición del libro, observa que sin duda es inútil hablar del masoquismo de O: "Aquí, algún tonto va a hablar de masoquismo. Lo acepto, es añadir algo al verdadero misterio, un misterio falso de lenguaje".[13] Sin embargo, está errado al eludir la cuestión planteada por el hecho de que O acepta su "aniquilación psíquica" por el solo motivo de que la herramienta de la psicopatología no explica su conducta. El problema no es dar un nombre más o menos erudito o misterioso a un comportamiento oscuro sino más bien analizarlo desde un punto de vista ético, y mostrar así las consecuencias ligadas a la supresión de la subjetividad. Porque, cuando O afirma su voluntad de ser "liberada" de sí misma, sale del marco de la "transgresión lograda, que mantiene lo prohibido, lo mantiene para gozar de él".[14] Aquí, la prohibición no es levantada. En el universo que O comparte con sus verdugos, lisa y llanamente es suprimida.

Es precisamente en esta supresión y por ella como O "abandona" el mundo de los humanos y puede permanecer abierta a la violencia y al exceso. Ella se somete a todas las expectativas y de este modo posibilita la instalación de un dispositivo totalitario. El consentimiento servil a su degradación, por lo demás, es el objetivo de sus ejecutores. Degradación de tal violencia que, aquí, uno puede verse llevado a establecer un paralelo entre ese sistema y el de los SS en los campos de trabajo, cuyo objetivo era reducir a los detenidos a aceptar su anulación.[15] Los SS es-

12. Améry, Jean, *Par-delà crime et châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable* (1977), Arles, Actes Sud, 1995. Citado por J.-L. Nancy, *Au fond des images*, París, Éditions Galilée, 2003, pág. 91.

13. Paulhan, Jean, "Préface", en *Histoire d'O*, *op. cit.*, págs. X-XI.

14. Bataille, Georges, *L'Érotisme*, *op. cit.*, pág. 145.

15. Como lo subrayaba ya Étienne de La Boétie, el objetivo de toda forma de tiranía es anular a tal punto la subjetividad de los sometidos que ellos mismos

peraban del prisionero que pensara como ellos. Exigían que el detenido no pensara ya por sí mismo, y que dejara de tener un "sí". Y con frecuencia lo lograban. Porque, como lo mostró Bettelheim, el prisionero "que se dejaba dominar por los SS, no sólo física sino también afectivamente, se ponía a interiorizar la actitud de los SS, que consideraban que él era menos que un hombre, que no debía actuar por sí mismo, que no tenía una voluntad personal".[16]

René primero, y luego sir Stephen, son presentados como investidos de un poder tiránico, como *amos* absolutos. O es "amada" en la medida en que acepta convertirse en un objeto y en una esclava, en la medida en que está totalmente disponible: "Él amaba en ella el objeto que había hecho de ella, la disposición absoluta que tenía de ella, la libertad en que se encontraba frente a ella, como se tiene la disposición de un mueble, que se obtiene tanto y en ocasiones más placer dando que conservando para sí".[17] René y sir Stephen, por lo que a ellos respecta, son "amados" por O en la medida en que manifiestan una voluntad cada vez más firme y helada "que el deseo no haría doblegar":[18] ellos hurgan "rudamente" su vientre hasta su desvanecimiento y le ordenan algo con la única excusa de que tienen ganas.

Para describir sus personajes, Pauline Réage retoma ciertos rasgos –por otra parte característicos de toda producción sado-

llegan a "desear" lo que quiere el tirano, sin tener nada que les sea propio y recibiendo de él su libertad, su cuerpo y su vida: "No sólo es necesario que hagan lo que les ordena sino que piensen lo que él quiere, y a menudo, para satisfacerlo, que hasta también prevengan sus propios deseos. No todo es obedecerle, también es menester complacerle, que se rompan, se atormenten, que se maten trabajando en sus asuntos, y como sólo se complacen con su placer, que abandonen su gusto por el suyo, que fuercen su temperamento y lo despojen de su naturalidad". É. de La Boétie, *Le Discours de la servitude volontaire*, París, Payot, 1976, pág. 215.

16. Bettelheim, Bruno, *La Forteresse vide* [1967], París, Gallimard, 1982, pág. 97.

17. Réage, Pauline, *op. cit.*, pág. 102.

18. *Ibid.*, pág. 103.

masoquista– de la estética nazi. Construye su relato alrededor de la virilidad agresiva de los hombres-amos, de su júbilo ante la sumisión y la total pasividad de O esclava.[19] Ella sólo se interesa en mostrar cómo una mujer puede caer voluntariamente en el envilecimiento, y cómo, una vez en el olvido profundo de todos sus derechos, ya no puede despertarse de su sopor para reconquistarlos, a tal punto que, viéndola, diríase que "no sólo perdió su libertad sino también su propia *servidumbre*, para adormecerse en la más embrutecedora *esclavitud*".[20]

"El amor es cuando uno depende –no digo solamente en su placer, en su misma existencia, y en lo que viene antes de la existencia: en las mismas ganas que uno tiene de existir– de cincuenta cosas barrocas: de dos labios (y de la mueca o de una sonrisa que hacen); de un hombro (de cierta manera que tiene de subir o bajar); de dos ojos (de una mirada un poco más húmeda, o más seca); en fin, de todo un cuerpo ajeno, con el espíritu o el alma que lleva, de un cuerpo que a cada instante puede volverse más deslumbrante que el Sol, más helado que una llanura nevada."[21] Si Paulhan se hubiera detenido aquí, habría dado una de las más bellas definiciones del amor. Pero prosigue: "No es divertido pasar por eso, me hacen reír con sus suplicios. [...]. ¡Mejor el látigo, y los anillos en la carne!".[22] Así, él transforma la historia de O en una historia de amor, ya que su fuerza está ligada a la

19. Lo que puede compararse con las palabras que dijo Hitler a Hermann Rauschning (que éste refiere en su libro *Hitler m'a dit*, París, Hachette, 1995): "En los castillos de mi orden crecerá una juventud que aterrorizará al mundo. Quiero una juventud violenta, despótica, sin miedo, cruel". Véase también el comentario de Hitler citado por Brian Frost (*Book of the WereWolf*, Londres, London Sphere Books, 1973) a propósito de la sección *WereWolf* (lobizón) de los SS: "Ustedes deben ser indiferentes al dolor. No deben tener ni ternura ni piedad. Quiero ver en los ojos de un joven despiadado el brillo de orgullo e independencia que leo en la mirada de un animal de presa".

20. La Boétie, Étienne de, *op. cit.*, págs. 189-190.

21. Paulhan, Jean, "Préface", en *Histoire d'O*, *op. cit.*, pág. XVI.

22. *Ibid.*, pág. XVI.

"verdad desnuda" que enfrenta y pone en escena. Pero ¿cómo seguirlo en su razonamiento?

Al tiempo que es una dependencia, el amor supone que el sujeto da su consentimiento para *encontrarse* y no para *perderse*. Al tiempo que es una razón de vivir, el amor presupone la vida y no puede realizarse sino en ella. Al tiempo que está ligado a la presencia corporal del ser amado, se sostiene con los movimientos interiores que encuentran su cuna en el cuerpo y se nutren de la conciencia que tiene el sujeto de no ser únicamente una carne fragmentada. Por lo demás, es el propio Paulhan el que habla de una dependencia de un "cuerpo ajeno, con el espíritu o el alma que lleva". Sin embargo, en toda la *Historia de O*, esa "alma" está ausente. Porque O sólo existe en la medida en que borra su identidad. Sólo puede existir como cuerpo estallado. Está vaciada de su espíritu por una manipulación que la borra, reduciendo su cuerpo a una serie de "agujeros" y a un conjunto de miembros.

"Por grande que sea la decadencia de un hombre, es cierto que nunca es simplemente, como el animal, una cosa. En él permanece una dignidad, una nobleza fundamental, y propiamente una verdad sagrada, que lo afirman como irreductible al uso servil (incluso en el momento en que, por abuso, se practica ese uso)."[23] O es menos que un animal. No es nada más que una cosa, un "medio", un desecho. Su vida interior es profanada. Su integridad personal escarnecida. Pauline Réage le impone el escándalo de la cosificación. Al abdicar su libertad, O sale del "marco humano" y posibilita la puesta en marcha de un plan de organización encargado de someterla y de orquestar su "aniquilación". Al afirmar la posibilidad de un deseo de esclavitud, ella acepta que su deseo sea aplastado, manipulado, utilizado y expoliado, y se convierte en el portavoz de una lógica irracional que pretende que el deseo puede "desear" su derrumbe y su quiebre.

23. Bataille, Georges, *op. cit.*, pág. 166.

O se vuelve esclava y, de ese modo, renuncia a su identidad, ante René y sir Stephen, que, en cierto modo, representan la figura misma del tirano, la de un cuerpo sin igual ni réplica que nada deja subsistir fuera de él. Ella se borra ante la imagen de un poder que domina su existencia y se afirma como dueño de su vida y de su voluntad. Acepta "con felicidad" todo envilecimiento, satisfecha de poder "deshacerse": "Esta conducta, acaso ultrajante, no cambiaba nada del amor de O por René. Ella se sentía feliz de ser lo suficientemente importante para él como para que se complaciera en ultrajarla".[24]

Pauline Réage valoriza en su relato la servidumbre voluntaria y la satisfacción que podría encontrarse en ella. Construye toda la historia para mostrar cómo una esclava puede amar a sus amos al punto de no poder abstenerse de ellos y de la propia esclavitud. Por eso no nos escatima los detalles de la degradación en la que O cae de manera progresiva y voluntaria. Varias veces subraya cómo O ama a René a pesar de todo. Qué importa el placer que manifiesta cuando ella es azotada por otros hombres y su boca sólo se abre para gemir o gritar. Qué importa el hecho de que no vacila en dejarla en manos de sir Stephen "tras haberse asegurado, exponiéndola, entreabriéndola como se entreabre la boca de un caballo para mostrar que es lo suficientemente joven, que sir Stephen la encontraba lo bastante bella o en rigor lo bastante cómoda para él, y tenía a bien aceptarla".[25]

Así, la autora ofrece no sólo una visión totalitaria del cuerpo y del individuo sino también una celebración de la "perversión", en la medida en que ésta "no se define por la fuerza de un deseo en el sistema de las pulsiones; perverso no es alguien que desea, sino quien introduce el deseo en un sistema muy diferente y, en ese sistema, le hace representar el papel de un límite interior, de un foco virtual o de un punto cero (la famosa

24. Réage, Pauline, *op. cit.*, pág. 103.
25. *Ibid.*, pág. 103.

apatía sádica)".[26] El mundo representado en *Historia de* O, por otra parte, es un mundo construido sobre la dominación y la sumisión, un mundo donde, para decirlo con las palabras de Gilles Deleuze, "el otro falta": O ni siquiera es una víctima, no es más que un cuerpo-cosa.[27]

26. Deleuze, Gilles, "Michel Tournier et le monde sans autrui", *Logique du sens*, París, Éditions de Minuit, 1969, pág. 354. Véase también lo que Michel Foucault escribe acerca de Sade: "El sexo en Sade carece de norma, de regla intrínseca que podría formularse a partir de su propia naturaleza; pero está sometido a la ley ilimitada de un poder que a su vez no conoce otra que la suya propia; si ocurre que por juego se impone el orden de las progresiones cuidadosamente disciplinadas en jornadas sucesivas, ese ejercicio lo conduce a no ser más que el punto puro de una soberanía única y desnuda: derecho ilimitado de la monstruosidad omnipotente". M. Foucault, *La Volonté de savoir, op. cit.*, pág. 196.

Desde este punto de vista, la novela de Pauline Réage predica un borramiento de lo humano que nada tiene que ver con la finalidad de un film como *Saló o los 120 días de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini. *Saló*, en efecto, es una verdadera obra de denuncia. La barbarie es acusada. Sin complacencia. Sin participación. Completamente. Como lo dice Pasolini durante una entrevista para el *Corriere della Sera* (25 de marzo de 1975): "En cada plano me planteé el problema de lograr la intolerancia del espectador [...]. La regla principal es la sodomía, en consecuencia todo gira alrededor de aquello que, según Klossowski, es el gesto simbólico de la monstruosidad total que quieren alcanzar los personajes de Sade".

27. "El mundo del perverso es un mundo sin prójimo, por tanto un mundo sin lo posible. El otro es lo que posibilita. El mundo perverso es un mundo donde la categoría de lo necesario reemplazó completamente la de lo posible: extraño espinozismo donde falta el oxígeno, en provecho de una energía más elemental y de un aire enrarecido (el Cielo-Necesidad)." G. Deleuze, *op. cit.* pág. 372.

Segunda parte

PORNOGRAFÍA, SOCIEDAD Y VIOLENCIA

No digo nada a nadie. Nada de lo que atraviesa mi vida.
La ira y ese movimiento loco del cuerpo hacia el placer,
esa palabra sombría, oculta. Soy el pudor, el mayor silencio.
No digo nada. No expreso nada. Algo de lo esencial.
Eso está ahí, innominado, incontaminado.
MARGUERITE DURAS, *La Vie tranquille*

8

LA IDEOLOGÍA DE LA TRANSPARENCIA: DE LA INTIMIDAD A SU BORRAMIENTO

Si la socialización humana está determinada por la capacidad de hablar, está modelada por la capacidad de callarse.

GEORG SIMMEL, *Secret et sociétés secrètes*

Los historiadores del mañana podrían definir este período actual del Occidente por la destrucción masiva que operó de la intimidad, de los mecanismos delicados mediante los cuales nos esforzamos por volvernos nosotros mismos, atentos a sorprender el eco de lo que nos pertenece en forma personal.

GEORGE STEINER, *Langage et silence*

Apenas dirigimos la atención hacia una presencia interior: lo que hasta ahora era sustraído adopta la amplitud no de una tormenta –se trata de movimientos lentos– sino de una crecida invasora.

GEORGES BATAILLE, *La experiencia interior*

La intimidad remite a lo que es interior, profundo,[1] y con frecuencia la palabra fue utilizada tanto para indicar el fuero interno de un individuo como para evocar la índole estrecha del lazo

1. Desde un punto de vista etimológico, la palabra "*intime*", "íntimo", está tomada del latín *intimus*, "lo que está más adentro, en el fondo". En general, como nos lo dice el *Dictionnaire historique de la langue française*, se aplica a la vida interior y secreta de una persona para calificar lo que es estrictamente personal y generalmente oculto a los otros, en particular lo que se manifiesta por un contacto carnal (1821, Hugo) o lo que pertenece a la proximidad sentimental (1833, Balzac).

familiar o amoroso. Así es como la intimidad compromete no sólo lo que se comparte con las personas cercanas sino también lo que no se comparte; hasta, en su punto límite, lo que cada uno ignora de sí mismo.

Constituye el núcleo duro del individuo, su esfera privada; aquello a lo que ningún otro tiene acceso; aquello que, por lo menos en parte, es invisible, intocable, incomunicable; la experiencia del adentro que se resguarda en los repliegues del corazón y los recovecos del cuerpo. Designa aquello que, por lo general, uno llama secreto: lo que está separado, rechazado, lo que es distinto; lo que niega la palabra que hurga y devela; lo que desdeña la mirada que viola e impide acaecer.

La intimidad permite que todo ser humano se resguarde, se oculte, se repliegue: es una parte del ser que se distingue del parecer; una parte de verdad que impugna la mentira; una parte del adentro que se opone al exterior; una parte del silencio que niega la enunciación. Para acceder efectivamente a la condición de sujeto es necesario haber comenzado a darse cuenta de que existen cosas que conciernen al individuo, y que los otros no saben, ni pueden saber, que hay "secreto". Sólo cuando un individuo comprende que los otros no son todopoderosos puede afirmar su propia diferencia y su propia autonomía. Para no correr el riesgo de "dispersarse" en el mundo y volverse "transparente" a la mirada de los otros, hay que ser capaz de conservar un "cuarto propio". Lo que nos permite descubrir y reunir algunos trozos de la "realidad".[2]

2. Como lo explica Virginia Woolf, de quien tomamos la expresión "cuarto propio", sólo protegiendo ese cuarto propio uno puede tener la esperanza de vivir en presencia de la realidad y "tocar" la verdad de su ser, a pesar de todos los cambios que caracterizan la cotidianidad: "¿Qué se entiende por 'realidad'? Parece ser algo muy cambiante con lo que no se puede contar, que a veces se encuentra en un camino polvoriento, otras en un trozo de diario, en la calle, y en ocasiones en un junquillo al sol. La verdad proyecta su luz sobre un grupo en una habitación o señala algunas palabras pasajeras. Se precipita sobre usted mientras bajo un cielo estrellado vuelve a la casa, y transforma el mundo del silencio en algo más real que el mundo de las palabras [...]. Pero todo lo que toca lo vuelve estable y permanente. Es lo que permanece cuando la piel del día fue arrojada al seto; es lo que queda del pasado, y de nuestros amores, y de nuestros odios. [...] Cuando le pido que tenga un cuarto propio, le estoy pidiendo que viva en presencia de la realidad, una vida vivificante, al parecer, pueda usted comunicarla o no". V. Woolf, *Une chambre à soi*, París, Denoël, 1992, págs. 164-165.

En oposición a la necesidad de tener secretos para separarse de los otros, el individuo también experimenta la exigencia de mostrarse, de ser mirado y de develarse, por lo menos parcialmente y con determinadas personas, para conservar la posibilidad de tocar al otro y ser tocado por él, ya sea física o afectivamente.

Buscar la mirada del otro y desear que nos escuche o nos toque forma parte de la subjetividad, en igualdad de condiciones que la capacidad de conservar en secreto una parte de sí. Porque la intimidad se ubica en la encrucijada entre el secreto sellado y la verdad entregada, entre los movimientos interiores y el encadenamiento de las palabras, entre el repliegue sobre sí y el reconocimiento del otro. Allí es donde nace el pudor,[3] a partir del momento en que se define como una "estructura deseante de una falta-de-mirada sobre sí",[4] vale decir, como lo que permite, a la vez, mostrarse a alguien con quien, por ejemplo, se mantiene una relación privilegiada y ocultarse ante los otros.

No todo es disimulado. Hay espacios que se pueden compartir, por la misma razón que los hay para el secreto y la vida interior. Pero no todo es divulgable y, en especial, no todo es accesible a todos. Incluso antes de convertirse en un valor social y

3. La palabra "*pudeur*", "pudor", está tomada del latín *pudor*, "sentimiento de vergüenza, de discreción, de delicadeza", derivada de *pudere*, "tener vergüenza", "causar vergüenza". Por lo menos al principio (1580), designa un sentimiento de aprensión con relación a lo que puede herir el respeto que se tiene por sí mismo, especialmente un sentimiento de molestia que se experimenta al cometer, ser testigo o encarar un acto de naturaleza sexual. En el sentido de "*pudique*", "púdico", el pudor siempre remite a una discreción que impide entregarse, expresar sus emociones.

4. Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps*, *op. cit.*, pág. 53.

culturalmente construido, el pudor surge como defensa, ante miradas indiscretas y contra el dominio de aquellos que, por efracción, tratan de suprimir toda distancia entre ellos y los otros.

Si hay algo íntimo y que todos tratan de proteger por pudor es realmente la sexualidad: "Las relaciones sexuales son, o deberían ser, una de las ciudadelas de la interioridad, el refugio nocturno donde nos sería dado reunir los fragmentos abrumados de nuestra conciencia en una especie de orden inviolable y de descanso. Es en la experiencia sexual donde un ser humano solitario, y dos seres tendidos hacia una comunicación total que es también una comunión, pueden descubrir el pliegue inimitable de su identidad".[5]

En la sexualidad, el individuo realiza el encuentro. Al recibir el deseo del otro por uno, también se acoge en uno el deseo por el otro. A través de la sexualidad se acepta la "derrota" momentánea de uno, de la misma manera que se comparte su intimidad y se acepta la mirada sobre uno. Así se concede el hecho de ser un cuerpo para expresar plenamente la tensión entre el deseo de intimidad y el deseo de ver y de mostrar. Pero ¿qué ocurre cuando esa tensión entre la intimidad y el ver/mostrar desborda al exterior e invade la escena pública? ¿Cómo dejar al otro la posibilidad de un espacio abierto, de un contacto, de una caricia, sin compartimentarse en el interior de una existencia completamente cerrada ni volcarse a la exterioridad? Por último, ¿cómo permanecer en el pliegue, en la frontera entre el afuera y el adentro, sin pasar ni de un lado ni del otro?

Es difícil poner en duda que hoy la sexualidad es exhibida y que invade la escena de nuestra vida en sociedad, como si ya no debiera haber separación entre la esfera privada y la pública. Como si todo cuanto fuera vivido debiera poder convertirse en ob-

5. Steiner, George, *Langage et silence*, *op. cit.*, pág. 105.

jeto de un debate. De igual modo, no es posible negar cierta tendencia actual a "mostrarlo todo", a "decirlo todo", "mirarlo todo" y "saberlo todo", como si cada uno pudiera convertirse y permanecer "transparente", no sólo física sino también psíquicamente.

Pero ¿qué es la transparencia? ¿Tiene que ver con la "luz" o, por el contrario, con la obscenidad y la pornografía? Si nos atenemos al sentido común, es transparente lo que "deja pasar la luz y aparecer los objetos ubicados tras él". Lo que significa que un objeto, para ser transparente, debe permitir ver lo que está más allá de él. Desde este punto de vista, la transparencia se opone no sólo a la opacidad, o sea, a lo que se mantiene en la sombra y no deja filtrar la luz, disimulando las formas de los objetos que ilumina, sino también al "ser" del objeto mismo y a su presencia sólida.

Si la transparencia no es disimulo, sin embargo ocurre que modifica el objeto, en la medida en que, al volverlo perfectamente permeable a la luz, lo borra como presencia. De hecho, establece una relación compleja entre el sujeto y el objeto. Al tener la pretensión de dar un conocimiento inmediato del objeto, en realidad impide que el sujeto se forje una idea precisa de él.

En apariencia, posibilita una suerte de "adecuación perfecta" entre el significante y la significación. En realidad, al reducir el significante a una superficie que deja ver lo que se encuentra más allá de ella, borra toda significación: el signo se deja atravesar por la mirada y ya no puede llamar la atención; se convierte en un simple "lugar de paso" que el ojo penetra sin considerar ya lo que el propio signo manifiesta. Aparentemente, la transparencia posibilita una visión panóptica del objeto, pero, en realidad, lo borra en cuanto tal, aboliendo su sustancia, eludiendo su carne. De este modo se emparenta con la obscenidad,[6] ya que el objeto transparente puede ser traspasado por la mirada obscena que lo

6. Didier-Weill, Alain, *Les Trois Temps de la loi*, París, Éditions du Seuil, 1995, pág. 73.

devela hasta su desaparición. Porque, como la obscenidad, no opone ninguna barrera "al poder maléfico de la mirada", no protege de la capacidad de atentar contra la integridad del objeto observado, no preserva del "mal ojo" del *voyeur*.[7]

En 1926, el cineasta ruso Serguei Eisenstein encara el rodaje de un film titulado *La casa de vidrio*. Decide ir a Berlín para las locaciones y visita el hotel Hessler. Pero, como él mismo lo cuenta, renuncia a su proyecto al cabo de algunos días, al comprender la imposibilidad de filmar en un lugar semejante, todo de vidrio, sin "quebrarlo": la transparencia de la construcción le resulta totalmente "sofocante". La limpidez del cristal suprime toda sombra y toda opacidad. Resulta un obstáculo infranqueable para el realizador: sin sombras ni opacidad, los personajes no pueden tener ningún secreto, y, por consiguiente, es imposible darles profundidad y consistencia; su identidad se reduce a una serie de acciones; su historia a una serie de acontecimientos. La transparencia borra lo real y sus límites, creando una verdadera confusión entre el espacio de afuera y el de adentro: todas las referencias caen y el relato ya no puede desarrollarse.

Es esa misma paradoja la que se realiza en el pasaje de una arquitectura de piedra a una de vidrio y hierro, a comienzos del siglo XX.[8] El objetivo del proyecto era alcanzar una mayor visibilidad de los espacios internos de los edificios, recibir la luz, y acabar con el "contraste" como medio esencial de organización

7. Como lo dice Jean Starobinski: "Ver es un acto peligroso. Es la pasión de Linceo, pero las esposas de Barba Roja mueren por eso. En este punto, las mitologías o las leyendas son singularmente unánimes. Orfeo, Narciso, Edipo, Psique, Medusa, nos enseñan que a fuerza de querer extender el alcance de su mirada, el alma se consagra a la ceguera y a la noche", J. Starobinski, *L'Œil vivant*, París, Gallimard, 1962, pág. 14.

8. La primera construcción emblemática de esta transformación es el *Crystal Palace*, edificado en ocasión de la Exposición Universal de Londres, en 1851. Se trata de una construcción en kit (contramarcos de madera para vidrios de 1,25 m de ancho y vigas metálicas), con elementos prefabricados sujetados con pernos sobre el terreno, y que cubre 74.000 m². Al respecto, léase P. Dubus, *Transparences*, París, Éditions de la Passion, 1999, pág. 105.

del espacio, "sin duda porque el vidrio y su último modelo, el cristal, actualizan toda la ambivalencia de la transparencia. Desnudo y múltiple, interior y exterior, viviente y yerto, frágil y bello, deja pasar el tiempo, lo contrae y lo difracta, en provecho de un espacio-tiempo que desestabiliza la visión y engendra la locura de ver de un 'estadio del espejo' permanente".[9]

Pero el sueño se rompe, la visibilidad absoluta y la exposición sin ningún filtro están destinadas al fracaso. Porque querer negar la opacidad de lo real significa no sólo neutralizar toda barrera entre las cosas sino también borrar las mismas cosas: la inflación de lo visible a la que tienden arquitectos como Le Corbusier y Gropius tiene como consecuencia, a través de la sustitución del espacio interno por el espacio del afuera, una supresión del espacio mismo. Si todo es "para ver", nada puede subsistir a la "captura" de la mirada.

En las representaciones obscenas y pornográficas, el impudor de la efracción deja indefenso al individuo: cuando el misterio de la desnudez es exhibido a plena luz del día, la "transparencia" le quita toda consistencia y todo espesor.

La escritura fisiológica de Catherine Millet es ejemplar de una tendencia a la autotransparencia narrativa. La autora cuenta su vida, *La Vie sexuelle de Catherine M.*[10] Y lo hace por asociaciones, por idas y vueltas, en una escritura monótona y seductora a la vez. Ella se narra en primera persona, pero separándose completamente de sí misma. Se pone en escena, pero con tal indiferencia que uno se pregunta si realmente es ella la mujer cuya

9. Buci-Glucksmann, Christine, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, París, Galilée, 2002, pág. 235. Véase también M. Perelman, "Davantage de lumière!", en P. Dubus, *Transparences*, *op. cit.*, pág. 125: "Todas las utopías de la arquitectura de vidrio, y de manera concomitante de la sociedad transparente, fueron infladas por los sueños mayores de la iluminación, de la percepción total de las cosas, de la profundidad interminable".

10. Millet, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, París, Éditions du Seuil, 2001.

cabeza es tomada entre dos manos, al mismo tiempo que "cogen en mi boca como cogerían en mi concha".[11] Se muestra, pero lo hace con tal impasibilidad y placidez que uno se pregunta si realmente es ella la que el hombre "empuña de las caderas sin más miramientos que si se tomara de la borda de un barco que se bambolea".[12]

Deja correr su intimidad, con frialdad y desencanto, y despliega su experiencia en un río de palabras, como si no fuera más que el simple receptáculo de un discurso que ya no le pertenece, que quizá jamás le ha pertenecido. Abre la puerta al voyeurismo, como si, por el hecho de ofrecer su cuerpo desnudo a la mirada, manifestara a la vez una incapacidad de "resistir" a la presión del exterior y unas ganas de apresar en la trampa lo impalpable de la intimidad.

¿Qué lleva a Catherine Millet a exhibirse de esta forma? ¿Por qué decidió poner su vida privada en escritura y ofrecerla de ese modo a los otros, a ajenos, a "devoradores de intimidad"? ¿Realmente tiene un secreto por develar, por extender sobre las páginas, o, por el contrario, solamente trata de poner en escena un simulacro de su vida sexual, para mostrar que no existe ningún misterio porque el cuerpo, en el fondo, no es nada más que lo que ella expone?

"Hasta que nació la idea de este libro, nunca reflexioné demasiado sobre mi sexualidad",[13] escribe. Habiendo entrado en la vida sexual "como, de niña, me precipitaba en el túnel del tren fantasma, a ciegas, por el placer de ser bamboleada y sacudida al azar":[14] Catherine Millet parecería querer acceder a la intimidad a través de la escritura. Pero mantiene con ésta el mismo tipo de relación que parece tener con su cuerpo y con la vida.

11. Millet, Catherine, *op. cit.*, pág. 177.
12. *Ibid.*, pág. 196.
13. *Id.*, pág. 11.
14. *Id.*, pág. 17.

No "puede" hablar de su intimidad, porque construye un sistema que la niega, en el cual el acto de escribir no puede sino redoblar su actitud existencial de abandono de sí. Su texto la pone al desnudo y le roba todo cuanto aún no le fue arrancado de íntimo. Pero tal vez se trata para ella de buscar un medio, una vez más, de encontrarse bien: "Sólo me sentía cómoda cuando había abandonado mi vestido o mi pantalón. Mi verdadero traje era mi desnudez, que me protegía".[15] Quizá su objetivo, todavía y más que de costumbre, es separarse de sí misma: "[...] en estas páginas exhibo una intimidad que la mayoría de la gente mantiene secreta. [...] Cuanto más detallo mi cuerpo y mis actos, tanto más me separo de mí misma. [...] Ocurre que el goce sexual –que, como se dice, nos hace salir de nosotros mismos– instaura el mismo tipo de distancia".[16]

El relato de Catherine Millet no sigue ninguna cronología. La relación de los acontecimientos y la descripción de las escenas sexuales están distribuidos según cuatro capítulos: *la cantidad*, donde se dedica al inventario de sus encuentros *el espacio*, donde establece un paralelo entre sus experiencias sexuales y su necesidad de "tomar aire"; *el espacio replegado*, donde narra "su inclinación por el autoenvilecimiento, y *detalles*, donde expone su "cuerpo en fragmentos". En consecuencia, no apunta a reconstruir su vida exterior –su vida pública– sino más bien a contar su vida sexual. Una vida que tiene muy poco "de íntimo", que escapa a la propia Catherine M., y que, finalmente, no está hecha de otra cosa que de relaciones múltiples, de vastas orgías, de veladas en el *bois de Boulogne*, de "vergas afiladas" que se hunden en su culo "sin que ninguna otra parte del cuerpo sea prácticamente tocada",[17] de glandes que se frotan sobre sus senos, de anécdotas relacionadas con el uso que hizo durante años de su ano y su vagina.

15. *Id.*, pág. 20.
16. *Id.*, pág. 186.
17. *Id.*, pág. 17.

Catherine Millet transforma su relato en una enumeración detallada de sus relaciones, esquivando completamente la cuestión del sentido, así como siempre esquivó "las miradas" que la perturbaban y "los intercambios verbales" que temía. Sin vacilación ni segundas intenciones, está disponible para compartir lo que queda de su intimidad con los lectores, cualesquiera que sean, así como siempre, sin vacilación ni segundas intenciones, estuvo disponible "por todas las aberturas de (su) cuerpo y en toda la extensión de (su) conciencia"[18] para compartir instantes de vida con los hombres (no importa cuáles).

Tras haber sido un cuerpo abierto, se transforma en "libro abierto". Tras haber sido indiferente al uso que se hacía de su cuerpo, pretende ser insensible al que puede hacerse de su relato. Tras haber ofrecido su sexualidad, se ofrece a la contemplación del lector-*voyeur*.

Catherine M. no se busca. Más bien apunta a perderse. A separarse de ella. Su relato hace pedazos su experiencia interior, la cosifica, la instrumenta, hasta la anulación. Su palabra abre a una suerte de "goce espeleológico", a una curiosidad de orden "endoscópico", y evoca la historia que cuenta Baudrillard de un club japonés donde los clientes pueden mirar en la vagina de las bailarinas para descubrir el "secreto" de sus "entrañas".[19]

Ella extiende sobre la página su pasividad, su incapacidad para alejarse de la imagen que los otros tienen de ella, su impotencia para decir "no": "Si miro mi personalidad a través de una imagen dibujada por los otros, es entonces ese rasgo el dominante. 'Jamás decías no, jamás negabas nada'".[20] Al tiempo que se busca, reemplaza el relato de su "experiencia interior" por la enumeración de sus encuentros sexuales.

18. *Id.*, pág. 44.

19. "Esto no dista mucho de la historia del califa que, luego del *strip-tease* de la bailarina, la descuartiza viva, siempre para saber algo más." J. Baudrillard, *Télémorphose*, París, Sens & Tonka, 2001, pág. 38.

20. Millet, Catherine, *op. cit.*, pág. 44.

Así es como se pierde en la cantidad[21] y en la repetición:[22] tras haber explicado cómo, desde la más tierna infancia, se sintió muy preocupada por las cuestiones de número (¿puede una mujer tener varios maridos al mismo tiempo? ¿Cuál es la cantidad razonable de niños que conviene tener?), y haber aclarado que había tenido relaciones múltiples de manera precoz, Catherine describe una cartografía detallada de sus aventuras, que tiene más que ver con el manierismo que con el análisis, más con la acumulación que con la introspección. A pesar del número casi infinito de detalles que da ("no haría el oficio que hago, ni, por otra parte, sería capaz de reunir hoy todas estas anotaciones si no tuviera algún don de observación"),[23] el lector no logra salir de una representación congelada de la sexualidad. Ella evacua todos los "puntos de nada" donde uno se hunde cuando desea, cuando ama, cuando vive una relación sexual como una parte esencial de su experiencia íntima, y traduce en relato el borramiento del sujeto que también caracteriza a la pornografía.

Así es como se pierde en el abandono[24] y el anonimato:[25] ella espera a sus *partenaires* sin preocuparse de su deseo y de sus ganas, y, al mismo tiempo que su cuerpo se deja plegar, dar vuelta y llenar, olvida la huella de asco que le remite su vida: "No ex-

21. "Mi obsesión por la cantidad encontró su realización en la práctica de una sexualidad grupal con Claude, con Éric, porque así es como sus propios deseos se adaptaron a los míos." *Ibid.*, pág. 112.

22. "No tenía que cambiar de lugar: a intervalos regulares la puerta trasera se levantaba, el hombre saltaba afuera, una nueva silueta se deslizaba. En el pequeño vehículo bamboleante yo era el ídolo inmóvil que recibe sin pestañear los homenajes de una serie de fieles." *Id.*, pág. 131.

23. *Id.*, pág. 191.

24. "Me venía bien que un hombre me fuera presentado por otro. Eso me remitía a las relaciones de unos y otros antes que tener que interrogarme sobre mis deseos y los medios de satisfacerlos." *Id.*, pág. 120.

25. "En las más vastas orgías en las que participé [...] podían encontrarse hasta ciento cincuenta personas aproximadamente, entre los cuales pueden contarse alrededor de un cuarto o un quinto con quienes tenía sexo según todas las modalidades [...]. Hoy soy capaz de contabilizar cuarenta y nueve hombres [...]. Pero no puedo calcular los que se confunden en el anonimato." *Id.*, pág. 18.

perimentar ninguna sensación, no preocuparse por eso y llevar a cabo a la perfección, hasta su término, todo el ritual. No compartir los gustos del otro, no tomármelos en serio, y hacerlo, etcétera".[26]

Finalmente, así es como se pierde en una inflación verborrágica, en una palabra que lo dice todo sin decir nada; a su "ceguera" ante los hombres ("mientras que las imágenes tienen un papel tan dominante en mi vida, mientras que el ojo me guía más que cualquier otro órgano, en el acto sexual, muy por el contrario, me ciego. [...] Las salidas nocturnas y el hecho de verme rodeada, llevada, penetrada por sombras me venía bien")[27] corresponde una ceguera respecto de su vida interior. Como si, en ella, hubiera una "imposibilidad" de intimidad que la llevara a buscarse en la exterioridad de la mirada.

Ella se deja radiografiar y ser invadida por el voyeurismo de sus lectores, exactamente como se deja hurgar por el sexo y las manos de sus *partenaires*.

Y sin embargo, experimenta el desamparo de la indigencia: "Todo fue abandonado, pero ese todo no fue otra cosa que eso: el cuerpo que entregué no era más que un soplo de aire, y el que abracé ya se encuentra a años luz. ¿Cómo, en tal indigencia, no expresar su desamparo?".[28] Ella conoce el vacío en el que se hunde cuando roza el automatismo de sus gestos: "Invadida, sí, pero de vacío. Casi tengo frío, como cuando parece que uno se ha quedado sin sangre".[29] Experimenta la frustración que se apodera de ella cuando se cruza con alguien que considera como totalmente normal no sólo tener una relación con ella sino también utilizarla como un "agujero" donde "vaciarse": "Me manosea –no vine para eso pero me da lo mismo–. [...] Me meto su

26. *Id.*, pág. 199.
27. *Id.*, pág. 160.
28. *Id.*, pág. 217.
29. *Id.*, pág. 216.

aparato en la boca y oigo que dice, a las apuradas: '¡Ah! ¡Voy a acabar! Pero contigo no me preocupa, te la voy a meter más tarde' [...]. Pero más tarde no me la mete".[30]

Entonces su estilo cambia, y ella reemplaza los detalles por sus sensaciones y su vivencia psíquica, y las descripciones recargadas por una escritura más seca.

Su intimidad aparece, velada de pudor pero auténtica. Por fin, el lector oye a Catherine Millet hablando y trata de seguirla. En sus alusiones al desamparo y al vacío; en sus frases cortas; en sus sobreentendidos lacónicos; en sus observaciones tajantes.

Si la intimidad remite a la experiencia interior y al núcleo duro de cada individuo, entonces también conduce al ser. Por eso solamente una palabra que habla sin develar puede expresarlo, y sólo un cuerpo que se abre sin perderse puede mostrarlo.

Pero en el relato de Catherine Millet, a excepción de algunos pasajes escasos, la palabra divulga y el cuerpo se abre *ad libitum*. Se ofrece para leer, exactamente como se muestra en las fotos de su compañero. Se deja "comer", exactamente como Jacques Henric la "devora" con su cámara, en un afán de apropiación, de "excarnación", de "territorialización" visual.

Se extiende sobre las páginas de su relato. Ella misma lleva al lector a canibalizarla, suscitando una curiosidad de "orden endoscópico". Expone un "todo está permitido" en un abandono que testimonia más indiferencia que confianza ("yo soy dócil no por gusto de la sumisión, porque nunca busqué ponerme en una posición masoquista, sino por indiferencia, en el fondo, por el uso que se hace de los cuerpos",[31] que tiene más que ver con la compulsión que con el deseo ("por lo demás, tener relaciones sexuales y experimentar deseo eran casi dos actividades separadas").[32]

Construye un relato que no permite la distancia y que, tras haber inducido a la canibalización de Catherine M., se traga al

30. *Id.*, pág. 220.
31. *Id.*, pág. 203.
32. *Id.*, pág. 120.

propio lector. Porque lo que habría que oír e imaginar queda necesariamente limitado a lo que ella escribe.

Su escritura, todavía más que su vida sexual frenética, la "desviste". Su palabra, todavía más que las miradas y los gestos de sus *partenaires*, la "mira con detenimiento". Ningún acceso a su realidad subjetiva es posible. Su intimidad es borrada antes incluso de ser hablada.

Cuando todo está dado para "leer", entonces nada queda para *sí*, y, contra toda previsión, el ser auténtico desaparece. Ya no se trata de hacer visible lo invisible, decible lo indecible y exterior lo interior. Porque la misma experiencia íntima se ha vuelto transparente hasta la desaparición; la expresión de sí no conserva ya ningún secreto e incansablemente comunica la imposibilidad de ser uno mismo.

Cuando todo está dado para "leer", la verdad desaparece. Porque ésta siempre conserva su velo, y el secreto no es más que una presencia silenciosa e insondable; una presencia interior que jamás puede ser "desvestida" y "puesta al desnudo" sin desvanecerse bajo el peso de las apariencias.

"La ingenuidad de todas las Catherine Millet es pensar que uno se quita la ropa para desvestirse, para ponerse al desnudo y acceder así a la verdad desnuda, la del sexo o la del mundo."[33] Pero quitarse la ropa no conduce a su "verdad", ni, tampoco, a la verdad del mundo: nada es totalmente accesible, ni siquiera al desnudo. Cuando se arroja una iluminación cruda sobre uno y su desnudez, no se provoca otra cosa que la indiferenciación y la liquidación del sujeto.

Respecto de la escritura anatómica y transparente de Catherine Millet, la de Nelly Arcan[34] nos ofrece un indicio de una expresión íntima capaz de hablar de su relación con el cuerpo y la

33. Baudrillard, Jean, *op. cit.*, pág. 19.
34. Arcan, Nelly, *Putain*, París, Éditions du Seuil, 2001.

sexualidad. Al tiempo que pone en escena su intimidad sexual, no cae ni en la transparencia ni en el exhibicionismo. Su relato se convierte en una segunda piel, una cuna de donde puede surgir la palabra, libre de toda coerción.

El texto, también autobiográfico, no sigue ninguna cronología y está construido por asociaciones. Una vez más, el libro narra la intimidad de la autora, siempre una mujer; esta vez no se trata de un personaje "público", como ocurría con Catherine Millet, sino de una persona de menos de treinta años. Y aquí la sexualidad también está contada de manera explícita y brutal. Sin embargo, la escritura es profunda y perturbadora.[35] El relato es un grito, un movimiento de rabia. Se aproxima a la experiencia interior de la autora con pasión y dolor: Nelly Arcan escribe para sobrevivir; para comprender; para "saber"; para rozar la verdad sin violarla; para autoposeerse sin exhibirse.[36]

"A veces sueño de noche con mi escuela primaria; siempre vuelvo para mis exámenes de piano y siempre ocurre lo mismo, no encuentro mi piano y falta una página de mi partitura."[37] Nelly Arcan comienza su relato con un sueño, inmediatamente después de haber dicho que no hay nada que pueda detenerla en

35. Es una escritura que habla del "presente" que ella habita. La misma que aquella de la que nos habla Georges Bataille: "Quise expresarme pesadamente. Pero no estoy insinuando que un arranque de rabia o la prueba del sufrimiento sean los únicos que garanticen a los relatos su poder de revelación. Hablo de eso aquí para llegar a decir que un tormento que me hacía pedazos es el único que se halla en el origen de las monstruosas anomalías de *El azul del cielo*". G. Bataille, *Le Bleu du ciel*, París, J.-J. Pauvert, 1957, pág. 12.

36. Como lo escribe Rachel Rosenblum: "Es posible morir por el hecho de que algunas cosas jamás hayan sido dichas. Pero también es posible morir por el hecho de haber sido dichas, por el hecho de que hayan sido 'mal' dichas o 'mal' escuchadas, o 'mal' recibidas. Así, habría buenas y malas maneras de decir, buenos y malos interlocutores". R. Rosenblum, "Peut-on mourir de dire? Sarah Kofman, Primo Levi", *Revue française de psychanalyse*, 1, 2000, citado en M. Selz, *La Pudeur, un lieu de liberté*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, pág. 99.

37. Arcan, Nelly, *op. cit.*, pág. 8.

su relato. Porque no lo destina a los otros. Ella escribe para sí misma. Por lo demás, no tiene "la costumbre de dirigirse a los otros"[38] cuando habla. Siempre hay una página que falta a su partitura. Siempre hay algo que falta "cuando se llama a la vida por el lado de la muerte",[39] como lo observa muy al final de la novela.

Una palabra no deja de sustraerse cuando se tiene miedo de no decir bien lo que se debe decir. Por eso Nelly Arcan toma la pluma: "Quise [...] escribir lo que había callado tan fuerte, decir finalmente lo que se ocultaba tras la exigencia de seducir que no quería abandonarme, y que me arrojó en el exceso de la prostitución".[40] Para poder finalmente contar "esas una, dos, tres mil veces en que me tomaron los hombres".[41] Deja así el terreno de la acumulación y vuelve al del sentido: el sentido del "sí" mismo. Es precisamente esa palabra "que falta" lo que hace de su relato una obra y lo aleja de la transparencia y de la obscenidad pornográfica. El lector no puede demorarse en la pasividad de su cuerpo: ella no se quita la ropa, como Catherine Millet; únicamente se quita la máscara que la sofocaba para dar una imagen incompleta de su historia. Por eso el lector no puede limitarse a lo que lee: está obligado a reinventar lo invisible; debe hacer frente a la inaccesibilidad de la historia, a la imposibilidad de "violar" la intimidad de la autora, a la incapacidad de poseer su "verdad" interior.

La historia que nos narra Nelly Arcan es la de una joven que comienza a prostituirse. Que mira a las otras mujeres en busca de lo que le falta, de lo que no llega a tener; que lucha por sobrevivir a una madre que no respondía cuando la llamaba, y que estaba prisionera de un estado de depresión crónica y que "tenía

38. *Ibid.*, pág. 7.
39. *Id.*, pág. 187.
40. *Id.*, pág. 16.
41. *Id.*, pág. 25.

que dormir demasiado" como para ocuparse de su hijita; que también lucha para sobrevivir a un padre que se había ocupado de ella enseñándole la obsesión de la felicidad y el temor a Dios. Una joven que escoge entregarse a la mayor cantidad posible de hombres, acumular los clientes, porque un solo hombre no podría tolerar todo el odio que arrastra en el fondo de su corazón.

Es la historia de alguien que trata de recordar cuándo y cómo empezó todo, cuándo y cómo su necesidad de dinero tomó la forma de una urgencia, la de perder su virginidad con hombres que pagan para "coger". Por último, es la historia de una persona que exorciza su dolor reduciendo a los hombres a clientes y los clientes a su dinero; un dolor que está en el comienzo de todo y que esta joven puede alcanzar solamente escribiendo hasta qué punto "la muerte se ocultaba detrás de todos (sus) gestos"[42] y cómo ella se sacrificaba sola mil y una veces "sobre la misma cama sin *sommier* y entregada a cualquiera por cualquier motivo".[43]

"Sí, la vida me atravesó, no lo soñé, esos hombres, miles, en mi cama, en mi boca, no inventé nada de su esperma sobre mí, sobre mi cara, en mis ojos, todo lo vi, y eso sigue todavía, todos los días o casi [...]."[44] Ella escribe sin interrumpir jamás sus frases. Cada frase es un párrafo. Cada párrafo puede llenar hasta tres o cuatro páginas, sin "puntos y aparte". Su escritura se extiende en longitud. Cada párrafo se lee sin poder respirar o interrumpirse, como si el hecho de cortar sus frases significara cortar su cuerpo, su pensamiento, su vida.

No puede detenerse, porque necesita tocar el fondo de ella misma. Tiene que llevar muy lejos su palabra en busca de un "corazón de princesa liberada de sus pañales, pequeño trozo de reino que prosigue su trayectoria, con la esperanza de desembo-

42. *Id.*, pág. 89.
43. *Id.*, pág. 124.
44. *Id.*, pág. 19.

car en un cielo ignorado por los hombres". "Sí –escribe–, ya imagino ese corazón que palpita sobre sí mismo, para sí mismo, sin sostener nada, corazón inútil pero lleno".[45]

No puede detenerse, porque su relato requiere ser desplegado sobre la página. Su palabra no es libre. Ella habla y dice que esa chica no podía hacer otra cosa que estarse ahí, sobre esa cama, para que se olviden de ella, "porque no se puede elegir ser loco, aullar para hacerse oír cada dos por tres".[46]

Hay que leerla hasta el final, sin comprender, en busca de un porqué que jamás será dado. No existe una explicación para ofrecer al lector. No hay una explicación para una vida atravesada por el dolor y las ganas de morir.

Nelly Arcan se prostituye. Pero no lo hace en su escritura. Al escribir busca. A través de la palabra, hurga en su intimidad en busca de un porqué. No da una solución. Sin encontrar, roza la superficie de una parte muda, sustraída e inasible. Entra en un discurso que utiliza, así como utiliza su cuerpo, un discurso que corteja su verdad, pero no hace mella en su parte inasible. Porque "en la región de las palabras, del discurso, esa parte es ignorada. Por eso habitualmente se nos escapa. Sólo en ciertas condiciones podemos alcanzarla o disponer de ella".[47]

Sin encontrar, ella se interroga sobre lo que los hombres ven cuando la miran. Se observa en el espejo de su escritura y sabe que lo que los hombres ven no es ella, ni siquiera una mujer. "Es todo un ejército de mujeres lo que cogen cuando me cogen, y yo me pierdo en ese muestrario de mujeres, allí encuentro mi lugar de mujer perdida."[48]

Nelly Arcan escribe, y no puede hacer otra cosa que escribir. Porque hay que "decir", es necesario que la gente sepa "lo que

45. *Id.*, págs. 21-22.
46. *Id.*, pág. 154.
47. Bataille, Georges, *L'Expérience intérieur*, París, Gallimard, 1978, pág. 27.
48. Arcan, Nelly, *op. cit.*, pág. 21.

es hacer frente a un deseo que busca el tuyo cuando no lo tienes, en fin, que ya no lo tienes porque está agotado, [...] lo que significa hacer frente a todos esos hombres que no quieren saber que hay un límite para lo que una mujer puede dar y recibir [...]".[49] Ella reconoce el misterio del deseo que empuja a los hombres a buscarla. Se reconoce a sí misma como el objeto de su deseo. Pero no ignora sus límites ni desconoce el sitio que ella ocupa a sus ojos. Por eso necesita aullar y escribir. Para mostrar que es una persona y que, a pesar de su oficio, no puede aceptarlo todo.

"Aquello que debía resolver no hizo sino adquirir más fuerza a medida que escribía; lo que debía desatarse se apretó cada vez más, hasta que el nudo ocupó todo el lugar, nudo del que emergió la materia prima de mi escritura, inagotable y alienada, mi lucha por sobrevivir, entre una madre que duerme y un padre que espera el fin del mundo. Por eso este libro está totalmente construido por asociaciones, de ahí surge la reiteración y la ausencia de progresión, y su dimensión escandalosamente íntima."[50] Una dimensión que su escritura roza sin violar, toca sin hurgar, "habla" sin extenderla sobre la página. Tiene el color de la rabia, pero no fatiga al lector, ni lo viola. Porque Nelly Arcan no busca la razón de todo lo que vive. No intenta conocer la lógica de su "aniquilación". Únicamente apunta a hablar, a dar una voz a su intimidad, a interrogar al mundo.

La escritura de Nelly Arcan no miente, es verdadera, en ocasiones demasiado. Pero su palabra no expresa "toda la verdad". Nunca tuvo esa pretensión. Ella conoce la imposibilidad de arrancar el secreto a su experiencia. Y se limita a poner en palabras su desamparo, para obsequiar al lector algunas briznas de su "cuarto propio". Su relato, a diferencia del de Catherine Millet, no in-

49. *Ibid.*, págs. 47-48.
50. *Id.*, pág. 17.

tenta transformar el lenguaje en "operador de visibilidad".[51] Por eso su palabra no fracasa y nunca se vuelve obscena.

Nelly Arcan va hasta el extremo, pero, en ese exceso, encuentra un sorprendente pudor. Da su historia para leer y su cuerpo y su desnudez para ver. Pero no todo está ahí; no todo es para ver; no todo es para leer. Ella expone sin sobreexponer, y el relato le devuelve la subjetividad que los gestos de sus clientes le habían arrebatado.

51. Baudrillard, Jean, *op. cit.*, pág. 13

9

DEL HIPERREALISMO A LA SOBREEXPOSICIÓN ORGÁNICA: PORNOGRAFÍA CLÁSICA Y PORNOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

La transgresión pornográfica no perturba ni el orden social ni los discursos que fundan, legitiman y garantizan ese orden [...].

El discurso pornográfico, discurso minimalista (totalmente performativo, que no es más que lo que hay que ver, ya que los diálogos son muy secundarios) de esa transgresión programada que es la actividad pornográfica en sentido amplio, es intrínsecamente un discurso productivo.

GILLES MAYNÉ, *Pornographie, violence obscène, érotisme*

Las prohibiciones, las frustraciones infantiles, los deseos reprimidos, los fracasos, [...] *eso es lo que hace a la pornografía clásica.* [...] *Nada es natural en una producción porno, todo es reinventado, codificado, sobredimensionado. Dicho lo cual, hay un problema: esos códigos no cambian tan rápido como las mentalidades. Por eso apelé a usted, una novelista: me gustaría iniciar una corriente original, algo que sería a la pornografía lo que la nueva cocina es a la antigua. No tan cargada. Más inventiva...*

MARIE NIMIER, *La Nouvelle Pornographie*

Entre texto e imagen, la diferencia es flagrante. El texto presenta significaciones, la imagen presenta formas.

JEAN-LUC NANCY, *Au fond des images*

En un contexto que transforma la intimidad en objeto público hasta el límite de la transparencia, la pornografía se convierte a la vez en un "espejo" de la sociedad y de su voyeurismo, y en un "lugar" de experimentación extrema del "impudor" y la "profanación" del cuerpo y la subjetividad. Si desde siempre la pornografía instala un dispositivo capaz de negar la sexualidad y de borrar la subjetividad, hoy busca nuevas formas de expresión. No se limita al desacople entre sexualidad y deseo, ni a la cosificación de los individuos. Al construirse sobre una verdadera sobreexposición del cuerpo fragmentado, borra por completo los tres "diques" psíquicos que Freud había identificado como constitutivos de la subjetividad: el pudor, el asco y la compasión.

Si los primeros films pornográficos –secuencias de algunos minutos– nacieron casi con el cine, fue a comienzos de los años setenta, primero en Norteamérica, luego en Europa, cuando la industria pornográfica comenzó a afirmarse. En 1972, Gérard Damiano realiza *Garganta profunda,* que señala un verdadero hito: es el primer gran éxito de un film de este tipo en salas comunes de Estados Unidos. Al período 1975-1978, durante el cual casi la mitad de los films producidos son pornográficos, sucede un tiempo de reflujo: su cantidad disminuye en dos tercios.[1] En los Estados Unidos, 1976, una ley introduce una tasa especial para ellos. En Francia, la ley de 1975 instaura también fuertes restricciones e impone la *calificación X* para las producciones cinematográficas que presenten escenas de violencia o de pornografía.

Pero sólo se trataba de un reflujo aparente. En 1985, en Francia, Canal + difunde su primer film X, y la pornografía se transforma en un producto de consumo corriente: sale de la

1. Véanse Petersen, James R., *The Century of Sex: Palyboy's History of the Sexual Revolution (1900-1999),* Nueva York, Grove Press, 1999; Turan, Kenneth, Zito, Stephen F., *American Pornographic Films and the People Who Make Them,* Nueva York, Praeger, 1985.

clandestinidad y su consumo "explota" gracias a los videos, la televisión paga e Internet.[2]

"Este verano vi por primera vez un film clasificado X en la televisión, en Canal +. Mi aparato no tiene decodificador, las imágenes en la pantalla eran borrosas, las palabras eran reemplazadas por un ruido extraño, chirridos, chapoteos, una suerte de lenguaje diferente, suave e ininterrumpido. Se distinguía una silueta de mujer en corsé, con medias, y un hombre. La historia era incomprensible y no se podía prever ninguna cosa, ni gestos ni acciones. El hombre se acercó a la mujer. Hubo un primer plano, apareció el sexo de la mujer, luego el del hombre, en erección, que se deslizó en el de la mujer. [...] Eso se puede ver ahora, sólo ahora, un sexo de mujer y un sexo de hombre uniéndose [...]. Me pareció que la escritura debería tender a eso, esa impresión provocada por el acto sexual, esa angustia y ese estupor, una suspensión del juicio moral."[3] Annie Ernaux mira un film pornográfico por televisión. Sin decodificador. Las imágenes borrosas del acto sexual encuentran un eco en ella. El eco del misterio de la sexualidad. El eco de una intimidad a la que al parecer finalmente se tiene acceso. El eco de una verdad que provoca estupor y angustia a la vez.

2. Desde el cierre de los cines X, los *sex-shops* garantizan la difusión de los films pornográficos producidos en todo el mundo. Existe un verdadero mercado de casetes a precios muy variables, que funciona también gracias a la venta por correspondencia y a las cuantiosas revistas que están totalmente dedicadas a esos videos y que presentan las últimas novedades, clasificándolas en un *hit-parade.* Según el *Rapport* de Blandine Kriegel *La Violence à la télévision* entregado en noviembre de 2002 al ministro de Cultura y Comunicación, el mercado de alquiler de video cuenta cada año con más de 2.000 títulos diferentes. La producción francesa es obra de cinco sociedades que realizarían ventas por 100 millones de francos sobre un total de 3.500 millones para los editores de video en 1995. El alquiler de films pornográficos concierne a un 10% de una masa de alrededor de 70 millones de transacciones anuales para el conjunto de los productos de video disponibles.

3. Ernaux, Annie, *Passion simple,* París, Gallimard, 1991, págs. 11-12.

Sin embargo, probablemente es la ausencia del decodificador lo que fascina a la escritora. Porque obliga a mirar sin verlo todo, a adivinar, a proyectar su deseo más allá del velo de lo borroso de las imágenes. Es un obstáculo que transforma el film pornográfico en algo diferente, en aquello que, probablemente, deberían ser las imágenes sexuales y que la pornografía no es. Porque, en la realidad, las imágenes claras de los films pornográficos distan mucho de ese misterio y esa magia de la que nos habla la escritora. En la pornografía, todo está presente, sin desvíos. Sin misterios. En escenas de acoplamiento que están lejos de ser el "espectáculo" de la unión sexual del hombre y la mujer.[4]

Cuando se habla de cine pornográfico ante todo se evoca una industria que, en cuanto tal, se ubica en el mundo mercantil, en un universo donde todo es sólo un "producto", incluso cuando se trata de hombres, mujeres y sexualidad:[5] uno se encuentra en una lógica económica que "aprisiona" al sexo y a los seres humanos en el interior de una mezcla pulsional, "la de un discurso en el cual toda alteridad es desterrada y donde el sujeto ya no habla".[6] Se

4. No se excluye que la reacción de Annie Ernaux no esté en parte ligada a su experiencia personal de ausencia de intimidad. Como lo cuenta en su relato autobiográfico *Les Armoires vides*, cuando ella era niña, en su casa, no quedaba ningún espacio para el pudor. A tal punto que "lo extrañamente familiar" en su caso se convierte en un "extrañamente inquietante" y no puede salir de su medio de origen: "Mis padres, la misma cara, la misma carne, pero transformada... Poder amarlos por completo, no odiar su vida, sus maneras, sus gustos... Yo soñaba, los moldeaba, era necesario recuperarlos tal y como son... No poder amar a sus padres, no saber por qué, es insostenible. Nadie a quien confesar que detesto a mi padre porque todas las mañanas la cascada de orina en el orinal atraviesa el tabique hasta la última gota, mi madre que se rasca haciendo muecas bajo su pollera [...]. Y todo el resto, lo que no se puede comprender si uno no está en eso veinte veces por día [...]". A. Ernaux, *Les Armoires vides*, París, Gallimard, 1974, pág. 117.

5. Véanse Faligot, Roger, Kauffer, Rémi, *Porno Business*, París, Fayard, 1987; Garde, Serge, *L'Industrie du sexe*, París, Messidor, 1987; Lane, Frederick S., *Obscene Profits: The Entrepreneurs of Pornography in the Cyber Age*, Londres, Routledge, 2000.

6. Vasse, Denis, *La Chair envisagée*, París, Éditions du Seuil, 1988, pág. III.

trata de cientos de films X emitidos cada mes en el conjunto de las cadenas de cable de televisión, y de cientos de miles de videos X alquilados en las videotecas o vendidos en los *sex-shops* o por correspondencia; multinacionales que se cotizan en bolsa (el grupo Private dirigido por Berth Milton fue la primera empresa del "porno" que se presentó en el mercado de acciones) y de acuerdos de distribución internacional (el francés Vidéo Marc Dorcel, por ejemplo, está asociado con el norteamericano Wicked Pictures). Por último, entran en juego comportamientos estereotipados, escenas obligadas y clichés donde la sexualidad y los cuerpos son evocados únicamente en cuanto "objetos parciales".

Es común hacer una distinción entre las representaciones pornográficas y separar el "soft" y el "hard" o "ultra-hard" según las escenas presentadas. El "soft" mostraría en primer plano escenas de felación, de penetración vaginal y anal, de fetichismo y de "*bondage*".[7] El "hard" o "ultra-hard", en cambio, mostraría la intromisión vaginal o anal de objetos diversos, la doble penetración (vaginal y anal al mismo tiempo), el sadomasoquismo (quemaduras y perforaciones inclusive), la escatología, la bestialidad, la violación, la necrofilia, etcétera.

No obstante, sin rechazar absolutamente ese tipo de clasificación, nos parece más útil introducir una distinción diferente y separar la "pornografía tradicional o clásica" de la "pornografía contemporánea". Más allá de los actos mismos, en efecto, lo que cambia, lo que nos permite hablar de una "evolución" de los films X, es su representación. Allí donde la pornografía llamada clásica tiene que ver con una estética "hiperrealista" y apunta a poner en escena lo que en general no se ve (la intimidad de una pareja, por ejemplo), la pornografía contemporánea –que nace alrededor de los años noventa–, por su parte, propone una "sobreexposición" del acto sexual, con el fin de eliminar toda barre-

7. Por "*bondage*" se entiende en general el hecho de amarrar a los *partenaires* sexuales.

ra entre el interior y el exterior del cuerpo. De hecho, transforma la sexualidad en un "acto caníbal".

El film pornográfico clásico es una ficción muy codificada. Se trata de un verdadero género cinematográfico que tiene sus lugares privilegiados (los espacios de la vida cotidiana como la oficina, el hospital, el apartamento o incluso el entorno exótico), sus actividades de base, casi obligatorias, su rodaje específico. Lo que lo caracteriza, ante todo, es una acumulación de signos que alejan la realidad. Todo remite al "como si". Todo hace "signo" de una inautenticidad perfecta; son los actores y actrices mismos los que, por otra parte, insisten en la diferencia que existe entre su vida sexual y lo que hacen ante la cámara. Todo se reduce a cierta cantidad de detalles: las uñas pintadas, el pelo largo, los zapatos de tacos altos, los anillos y brazaletes, el lápiz labial, el sexo rasurado. Todo se construye alrededor de una serie mecánica de gestos que siempre siguen la misma progresión: felación, penetración vaginal y/o anal, eyaculación exterior.

Así como el acto sexual se reduce a una serie de operaciones repetitivas, los hombres y las mujeres son representados como verdaderos íconos: los hombres son porta-penes, "consoladores con patas" repletos de músculos; las mujeres, receptáculos de esperma y de orificios rodeados de joyas.

En las imágenes pornográficas clásicas, la exacerbación del detalle "modela" los comportamientos y engendra un proceso de rendimiento. Es el propio acto representado el que se construye en lo espectacular, independientemente del hecho de que, en la realidad, en efecto, los gestos no siguen reglas rígidas. En la realidad, ninguna mujer se desviste, se acuesta ni se mueve como una actriz pornográfica; ningún hombre necesita poner en escena su goce eyaculando sobre su *partenaire*; ningún intercambio ni movimiento es teatral y acrobático.[8] En la realidad, los hombres

8. Como lo cuenta la ex actriz *hard* Zara Whites: "Las posiciones que uno se ve obligado a asumir para hacer espectacular una penetración a menudo quitan toda la eficacia, o toda sensación agradable. Por ejemplo, para que la cámara pueda filmar en primer plano una penetración, es necesario que la chica se arquee al máximo y el muchacho se introduzca en ella de arriba abajo para permitir que la cámara filme el acoplamiento por abajo. De donde resultan poses acrobáticas que obligan a la chica a agacharse a medias tratando de conservar su equilibrio. Es evidente que en esa pose no es posible tener placer". Z. Whites, *Ma vie et mes fantasmes*, París, Alta, 1992, pág. 156.

y las mujeres se encuentran en la "desnudez" de su vivencia, y comparten sueños e inhibiciones, esperanzas y miedos, deseos y pesadillas.

Los films pornográficos clásicos proponen un verdadero "arquetipo" de la feminidad y la masculinidad, un sistema que produce un paisaje donde los hombres y las mujeres no son más que dos polaridades opuestas: la actividad y la pasividad, la fuerza y el goce, el poder y la disponibilidad. La mujer es la que siempre está "disponible": ella está a disposición del uso sexual que se quiere hacer de ella; siempre tiene ganas de ser "tomada"; lo único que pide es ser satisfecha. El hombre, por su parte, siempre está listo para responder a la invitación de la mujer; la utiliza según sus ganas, pero también y siempre es capaz de satisfacerla.

Así, uno y otra se ven reducidos a sus papeles estereotipados, independientemente de lo que puedan querer, esperar, desear. A tal punto que esas imágenes tienen el poder de crear un mundo artificial, donde el deseo es dirigido hacia objetos irreales que se convierten en el centro de sensaciones orgánicas. El consumidor puede no sólo sustraerse a la narración y a su estructura (a menudo inexistente y monótona) sino también no interrogarse acerca de la verdad de lo que ve y la relación que eso mantiene con la realidad.

Los "pornos" clásicos jamás cuentan una historia. A diferencia de los films-relatos, que, al tiempo que utilizan libremente coorde-

nadas del tiempo y del espacio, ponen en marcha una argumentación que descansa en la imaginación del realizador/autor y permiten que los espectadores entren en diálogo con los personajes, los films pornográficos son a la vez "rígidos" y sin una "lógica interna". Son rígidos porque su estructura está estrictamente codificada y no permite que el realizador y los actores salgan de un camino trazado de antemano. No presentan ninguna lógica, porque no están construidos a partir de la representación de un autor y no se proponen dar al público una visión cualquiera del mundo.

En los films X no hay ni evolución ni progresión. Las escenas se suceden sin orden alguno, con la única intención de mostrar cierta cantidad de acoplamientos. De ello resulta una gran pobreza narrativa y una "violación" de la imaginación del espectador.

Todos esos films son extremadamente monótonos y repetitivos. Su inventiva es reducida y administrada por el mercado: "Cuando se puso el cuerpo en todas las posturas posibles –hay que tener en cuenta las leyes de la gravedad–; cuando se puso en contacto recíproco el máximo de zonas erógenas del mayor número posible de participantes, ya sea por abrasión, fricción o intrusión, ¿qué otra cosa queda por realizar o imaginar?".[9]

El embalaje, por cierto, puede variar: como lo muestran los textos de las sobrecubiertas de los casetes de video y los DVD, las situaciones y las intrigas no son exactamente similares. Pero la sustancia, en cuanto a lo esencial, es idéntica, ya que toman prestadas siempre las mismas fórmulas, y la única lógica localizable es la de la repetición.[10] Ya que toda empresa pornográfica

9. Steiner, George, *Langage et silence, op. cit.*, pág. 94.

10. Es la repetición de las situaciones y los gestos, así como la inutilidad del argumento –que por lo general se reduce a lo mínimo indispensable– lo que nos lleva a rechazar toda tentativa de clasificar los films X clásicos según el tipo de relato propuesto. Desde ese punto de vista, no nos convence la clasificación propuesta por Franck Tourret, quien pretende reconocer tres tipos de relatos pornográficos: los relatos "de iniciación", los relatos "de suspenso", y los relatos "que son el objeto de su propia puesta en escena" (F. Tourret, "Montage et récit dans le cinéma pornographique", en *Contre Bande*, 1, 1995, pág. 90). A pesar del hecho de que el pretexto de un film sea la iniciación sexual de una mujer o de un hombre, o la búsqueda de un hombre o una mujer particulares, o nada de nada, hablar de un pretexto semejante no basta, sin embargo, para convertirlo en un relato construido alrededor de un tema o de una problemática. Más cuando el argumento siempre es secundario y las secuencias *hard* se suceden, en general, como independientes o autónomas unas de otras.

muy pronto llega a su "pared de la derecha", según la expresión que Stephen Jay Gould aplica a los desempeños deportivos: la cantidad y el tamaño de las cosas que una mujer puede recibir en su cuerpo son limitadas, igual que la de las posiciones y de los *partenaires* posibles.

Repetitivos en sus situaciones y en sus imágenes, los films X, finalmente, son la negación misma del arte y la creación. Chatos en su "análisis" de la sexualidad, no son más que la puesta en imágenes de una materia informe, sin ninguna complejidad,[11] únicamente capaces de impedir que el espectador utilice lo que ve como un punto de partida para inventar y proyectar su propio relato. Porque el "diálogo" entre imágenes y espectador sólo puede instaurarse en el caso de que el autor respete la "madurez" mental de quien mira y a la vez la vida interior y la independencia de los personajes a los que da forma, sin agotar todas las direcciones que la imaginación del espectador puede tomar.[12] Pero precisamente, en los films pornográficos, la imaginación está "forcluida". Los fuera de campo, elemento esencial del cine, directamente no existen. Ya nada tiene consistencia más allá de lo

11. La única lógica interna es la del "nos vemos, cogemos". Como lo dice el realizador Jean-Claude Brisseau, en cuanto aparece un personaje, "se sabe que dentro de cinco minutos se va a quitar el slip y pasar al acto". Todo lo demás es evacuado de entrada, ya que el propio individuo es instrumentado y reducido a "carne para coger", J.-C. Brisseau, *Cahier du cinéma*, 574, 2002. Véase también lo que dice Paul Ardenne, al definir la imagen pornográfica como una "imagen forzada" (citado por D. Baqué, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, París, Regard, 2002, pág. 44).

12. "Los pornógrafos [...] imaginan por nosotros. [...] Las visiones de nuestros abrazos, las vacilaciones más secretas ahora llegan envueltos en celofán." G. Steiner, *op. cit.*, pág. 106.

que se muestra, ni remite a alguna "otra parte más radical, fuera del espacio y del tiempo homogéneos".[13] Es imposible encontrar cualquier cosa que prolongaría el "campo" y que podría identificarse como un todo que integra la acción a la escena.

En la pornografía contemporánea, las imágenes no están construidas de la misma manera. Éstas tratan de ser más "reales" que lo real, mostrando no ya solamente cómo funciona el sexo sino también y sobre todo cómo es el cuerpo en el interior. Desde este punto de vista, la primera transformación del "porno" contemporáneo concierne al *soporte:* a partir de 1990, el mercado del X se convirtió en un mercado de videos filmados en dos o tres días, montados en algunas horas, realizados con un presupuesto restringido, que contiene escenas en ocasiones ya utilizadas. La segunda evolución se refiere al *contenido* de las escenas: a partir de los años 1995-1996, las producciones exitosas son sobre todo los films especiales: S/M (quemaduras, perforaciones), *bondage*, violaciones colectivas, escatología, zoofilia, satanismo, tortura (mediante cadenas, pinzas, cera ardiente, alfileres), relaciones con minusválidos, etc.[14] El tercer cambio, por último, es de orden "estético": se asiste al paso del *hiperrealismo* a la *transparencia* y a la *sobreexposición sexual.*

A comienzos de los años noventa, al lado de los films producidos por la industria pornográfica, aparecen los videos aficionados.

13. Deleuze, Gilles, *L'Image-Mouvement,* París, Éditions de Minuit, 1983, pág. 30.

14. En la mayoría de los *sex-shops*, los dos tercios de los videos a disposición de los clientes son ahora films especiales, ya que la pornografía clásica, sobre todo norteamericana, cada vez es menos solicitada por los consumidores habituales. En cambio, por lo que respecta a los films pornográficos que se dan en la televisión, principalmente se trata de films X "clásicos". La mayoría de los canales televisivos, por lo demás, respetan un pliego de condiciones o una carta. Así, se prohíben cualesquiera escenas de violencia, los actos agresivos, el sadomasoquismo y las escenas de sumisión, la pedofilia, el incesto, la zoofilia y la incitación a la violación.

Esta "revolución", sin duda, expresa un cansancio ante actores y actrices de estilo "estatuas griegas" y ante escenas demasiado espectaculares. Manifiesta unas ganas de fantasear con "la señora de la calle", no tan perfecta, pero más accesible. Unas ganas de no habérselas únicamente con cuerpos "jóvenes" y "lisos", y de identificarse así con los personajes y sus defectos físicos.

Pero esta etapa no es más que un momento de la evolución. Porque, inmediatamente después, el mercado fue invadido por videos "símil-aficionados", los *gonzos,* que, al querer poner en escena la realidad tal cual es, radicalizan sus representaciones.[15] El "aficionado" se convierte en un género, entre otros, que permite que la industria pornográfica abandone el terreno del hiperrealismo y se focalice en los detalles "ginecológicos". Las situaciones propuestas, por cierto, salen del estereotipo: se entra en el dormitorio de gente "común" para mostrar su sexualidad "desarrollada", independientemente del físico y de las condiciones socioeconómicas. Pero, una vez más, los estereotipos toman la delantera sobre lo real, transformando las especificidades individuales en "fetiches". Es así como el hecho de poner en escena mujeres "menos perfectas" rápidamente se transforma en la búsqueda de detalles "curiosos": el sexo rasurado da paso a los pelos, pero estos invaden la escena hasta transformar la "realidad" en fijación fetichista sobre partes del cuerpo "ultrapeludas"; la silueta delgada de senos siliconados es reemplazada por formas abundantes, pero que rápidamente dan paso a la obesidad extrema, etc. Los actos representados dejan de ser "limpios"; anteriormente lo eran hasta la obsesión de eliminar la menor huella de secreción femenina.[16] Pero el retorno a lo "real" rápidamente

15. Los *gonzos* son videos constituidos por ocho a diez escenas *hard*, viñetas, como se las llama en el medio, que a menudo no tienen un lazo entre ellas y sólo sirven para poner en escena una secuencia de actos sexuales. Este género de videos invadió el mercado pornográfico y llevó a realizadores profesionales como John Leslie o Stagliano a suprimir toda comedia y especializarse en este tipo de films.

16. Como lo refiere la actriz pornográfica Ovidia: "Todo líquido que sale del sexo de la mujer es considerado como sucio. Los primeros planos de penetración

cae en el extremo opuesto de la sobreexposición de todo tipo de secreciones, hasta pasar el umbral del asco: de la sangre menstrual a los excrementos, se muestra todo, sin más barreras entre el interior y el exterior del cuerpo.

"Con él [el video] ya no se trata del cuerpo textualizado del cine. Se trata de otra cosa, cuyo nombre genérico es la incrustación. No sólo la incrustación de palabras en la imagen, sino la incrustación de la propia imagen: está metida en la materia de la pantalla, no está apoyada sobre ella como la del cine, y de igual modo no forma un cuerpo con una tela como en la pintura. En un sentido, ni siquiera hay que hablar ya de pantalla, el video no es del orden de la pantalla sino de la penetración. En él, uno no es espectador sino *voyeur* [...]. Así, en [el verbo] *video* hay absorción en la visión, con ausencia tendencial de lo visto."[17]

Lo que más cuenta en los videos X contemporáneos es la actualización cruda del placer. El imperativo de estos films es presentar cuerpos acoplándose, primeros planos sexuales y espeleológicos para mostrar el interior del cuerpo de la mujer y el acto en toda su trivialidad. Es así que hasta la iluminación no se hace ya "por toma" sino "por secuencia": se utilizan lámparas adicionales que se añaden en los primeros planos para llevar la luz hasta el mismo cuerpo. Como lo dice el realizador John Love: "Yo acompaño la acción con la cámara en la mano. Ahora, todos los movimientos están permitidos; paso entre las piernas, luego salgo, me acerco a la cara y vuelvo al sexo, y eso sin detenerme, hasta la eyaculación".[18]

---

deben ser 'limpios'. La menor huella es inmediatamente eliminada a fuerza de toallitas para bebé. La bolsa de rodaje de una actriz *hard* se parece a un neceser de primeros auxilios en caso de infección: gel jabonoso, toallitas, pera para el lavado, toallas vaginales". Ovidie, *Porno Manifesto*, París, Flammarion, 2002, pág. 89.

17. Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, París, Éditions Galilée, 2003, págs. 137-138.

18. Cita referida por Xavier Deleu, *Le Consensus pornographique*, París, Mango Éditions, 2002, pág. 85.

El guión desaparece. La pantalla está completamente invadida por el microrrelieve cutáneo del glande y de los labios vaginales. Es la búsqueda de una exploración de los espacios del adentro a través de encuadres "obsesivos" que apuntan a la exacerbación paroxística de la realidad, hasta hurgar el interior de la vagina y el ano.

Mientras que, en la pornografía clásica, todavía se podía jugar sobre la distancia entre realidad e imágenes, hoy la representación sustituye a la realidad, acarreando una verdadera confusión entre verdad y verosimilitud. Lo real no desaparece ya bajo el peso de los signos acumulados. Pero otro real, recreado, reemplaza la realidad y habita la escena: "Lo que reina es la alucinación del detalle",[19] y lleva al espectador hacia el voyeurismo de la exactitud, hasta la ilusión de que ya no hay secretos. Pero la tentación de borrar todo misterio, a la vez, produce la violencia del ver y la supresión de lo que es visto.

Al comentar a Freud y su teoría del yo, Jacques Lacan parte del sueño donde el padre del psicoanálisis confiesa haber visto a una de sus pacientes con la boca abierta, y asocia la visión de la boca con el miedo al órgano genital femenino, y escribe: "Aquí hay un descubrimiento horrible, el de la carne que jamás se ve, el fondo de las cosas, el revés de la cara, del rostro, la carne en todo su sortilegio, en lo más profundo del misterio, la carne en la medida en que es informe, en que su forma por sí misma es algo que provoca la angustia [...]. Visión de angustia, identificación de angustia, última revelación del *eres esto; eres esto, que es lo más lejos de ti, que es lo más informe*".[20] Al abrir e iluminar el interior del sexo femenino, la pornografía contemporánea parece hacer el trabajo del psicoanálisis al revés: a través de una visión "total", pretende borrar la angustia y, por la supresión del

19. Baudrillard, Jean, *De la séduction*, París, Galilée, 1979, pág. 50 [trad. cast.: *De la seducción*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1993].

20. Lacan, Jacques, *Le Séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1978, pág. 186.

misterio de la carne, negar que las cosas puedan tener un fondo desconocido. Pero mediante esta alucinación de la vista, la pornografía hace mucho más (y mucho menos): quiere esclarecer "el origen del mundo", lo que da como resultado no sólo la profanación del cuerpo sino también la desestabilización del sujeto. Ella pretende (y mantiene la ilusión de que es posible) reemplazar la incertidumbre de la duda por la omnipotencia del conocimiento a través de la puesta en escena del interior del cuerpo, lo que tiene por efecto poner al individuo a la libre disposición de todo el mundo. No esclarece el misterio, lo deroga. No borra la angustia, la produce. Y de ese modo engendra una violencia extrema que desestabiliza la misma humanidad del Hombre.

Todo está permitido. Nada debe estar prohibido. Y esto para permitir que el espectador penetre en el cuerpo a través de la mirada. Así es como se muestran los productos del cuerpo (los excrementos, la sangre menstrual), como se rodean de ellos, como se "juega" con ellos. Como si el hecho de "tocarlo" todo equivaliera a desentrañar los misterios, a descubrir lo que se encuentra en el interior del cuerpo.

La luz ilumina. La mano penetra. Uno ya no es capaz de imaginar lo que se oculta. Y, sobre todo, ya no se reconoce lo real y sus límites, el cuerpo y su fragilidad, la piel y su papel de barrera entre lo que es exterior y lo que es interior. Todo se convierte en "captura" y ya no hay lugar para presentificar el cuerpo-persona.[21]

21. Una evolución análoga hacia el *ultra-hard* también marca la literatura pornográfica contemporánea. En el *Catalogue des littératures pornographiques* (2000-2002), Sabine Fornier, Média 1000, la colección *Châtiments corporels* es presentada de este modo: "Aquí tenemos libros donde los gritos de goce y las lágrimas hacen una buena pareja. Nalgadas, flagelaciones, *bondage*, castigos y malos tratos: toda la gama de los placeres 'crueles' está a su disposición. Desaconsejable para las almas sensibles". Por lo que respecta a los títulos, se trata de una larga lista en cuyo interior puede destacarse: *La esclava blanca, Sevicias y castigos, Esclavas de lujo, El juguete viviente, La perra de Olaf*, etc. Las palabras clave recurrentes son: deformaciones corporales, sevicias, bestialidad, adiestramiento de esclavas femeninas, mujeres vendidas, ganado, etc.

Por eso puede decirse que la pornografía "esclaviza el cuerpo y el espíritu"[22] de los individuos, desposeyéndolos de la sorpresa de descubrir su sexualidad. "Deshumaniza" a los hombres y las mujeres por la imposición de un modelo al que deben adaptarse independientemente de sus especificidades. Aquí, los individuos están representados como mercancías que gozan del dolor o de la mutilación; como objetos sexuales que pueden ser atados, recortados, mutilados o heridos; como conjuntos de fragmentos y de agujeros que pueden ser penetrados según las ganas y el gusto del momento. El acto sexual mismo es a la vez lo que se simula y lo que se trabaja en el sufrimiento y la manipulación. Finalmente, el cuerpo "goza" sobre la pantalla, pero sobre todo "de mentiras", únicamente por el espectador y para él.

La pornografía contemporánea se construye sobre una verdadera paradoja: dar la impresión de mostrar la realidad de manera exacta, al tiempo que se quiere manifestar que todo es posible y realizable, independientemente de las "coerciones" de lo real. Se construye sobre una ilusión: revelar aquello de que "es capaz" el cuerpo, llevándolo hasta el límite, hasta el extremo, sin ninguna consideración por el hecho de que la realidad es aquello que, por esencia, pone una barrera a los fantasmas.

Representar la realidad significa poner en escena las coerciones y los límites que ella opone a los fantasmas, y no negarlos. Pero el "porno" contemporáneo hace desaparecer toda opacidad y toda resistencia y, al fin y al cabo, aquello de lo que nos habla no tiene ya gran cosa que ver con la realidad.[23]

22. McKinnon, Catherine, "Not a Moral Issue", en D. Cornell (ed.), *Feminism and Pornography*, Oxford Readings in Feminism, Oxford University Press, Oxford, 2000, pág. 180.

23. Como lo cuenta Raffaëla Anderson, conocida por el gran público desde su papel en el film *Baise-moi*: "Considero estas escenas [de doble y triple penetración] como un verdadero *hard*, algo que yo no comprendo [...]. A otras chicas les

Acá, todavía más que en la pornografía clásica, el cuerpo pierde su integridad. No porque estalle desde el interior, como el cuerpo histérico de Artaud –que se opone a los recortes abstractos propuestos por la medicina y la psiquiatría, y rechaza toda organización impuesta por el exterior–, sino porque se ve reducido a sus órganos-herramientas. Habita imágenes que son productos masturbatorios que lo sobreexponen como si estuviera en venta en un frenesí de transparencia y crudeza: "Es un furor del orificio, y más globalmente *un cuerpo orificio, un cuerpo para abrir*, lo que adviene. Ver los orificios del cuerpo ya no basta, más bien hay que explorarlos en un modo coloscópico. Y lo que se pone en escena no es ya la penetración sino que se practica mucho más el *boquete*. Al esperma que chorrea sobre rostros que ya no sonríen se añade la sangre producida por las dilataciones, las heridas de los látigos y las lágrimas. La piel que se acaricia se borra en provecho de una materia carnal que se inspecciona y manosea, que se hurga".[24] Se manifiesta así una suerte de pasión sacrificial: las ganas de "destruir" y de "destruirse con", hasta la liquidación de la subjetividad y el deseo, hasta la instalación de un dispositivo totalitario de supresión de lo humano.

---

pasaron cosas peores. Comenzando por la doble penetración vaginal, la doble penetración anal, luego las dos al mismo tiempo. Imagínense cuatro tipos, norte-sur, este-oeste, y la chica en estilo perro, que apenas puede respirar, en primer plano durante dos minutos, lo mínimo exigido". R. Anderson, *Hard*, París, Grasset, 2001, pág. 66. Y más adelante, hablando de las famosas chicas del Este, que aceptan las escenas *hard* por menos de 200 euros, agrega: "Vi a esas chicas sufriendo y llorando. Sólo están familiarizadas con el sexo tradicional, a duras penas con la felación, sobre todo no conocen la sodomía. Tomen a una chica sin experiencia, que no habla la lengua, lejos de su casa, que duerme en el hotel o en las instalaciones del rodaje. Háganle una doble penetración, un *fist* vaginal, amenizado por uno anal, en ocasiones los dos al mismo tiempo, con una mano en el culo, a veces dos. Vas a tener a una chica deshecha en lágrimas, que mea sangre debido a las lesiones, y que generalmente se caga encima porque nadie le explica que hay que hacer una lavativa [...]. El realizador y el productor alientan estas prácticas. No por sadismo, sino porque el espectador lo reclama". *Ibid.*, pág. 130.

24. Baudry, Patrick, *La Pornographie et ses images*, París, Armand Colin, 1997, pág. 280.

10

DE LA SOBREEXPOSICIÓN A LA FRAGMENTACIÓN: PULSIONES, VIOLENCIA Y BORRAMIENTO DE LA SUBJETIVIDAD

El acto de acoplamiento y los miembros que utiliza son de tal fealdad que, de no ser por la belleza de los rostros, los adornos de los participantes y el impulso desenfrenado, la naturaleza perdería a la especie humana.

LEONARDO DA VINCI, *Carnets*

El Yo es ante todo una entidad corporal; no sólo una entidad en superficie, sino una entidad correspondiente a la proyección de una superficie.

SIGMUND FREUD, *El Yo y el Ello*

Lo que se conserva en la mente es el único bien que la barbarie no puede quitarte.

El último rasgo de identidad cuando todo te fue retirado, hasta tu propia identidad.

JEAN CLAIR, *La Barbarie ordinaire*

"Al comienzo de cada uno de mis films –dice Federico Fellini en una entrevista–, en un gran pizarrón colgado a mis espaldas, en mi oficina, pincho las fotografías de todos aquellos que, en un momento determinado, podrían tener que representar un papel, así sea ínfimo. Poco a poco invaden el espacio, se atropellan, se superponen, conquistan su derecho de ciudadanía. Mi vida entonces está condicionada por esa gran tapicería de rostros."[1] Ése

1. Comentario referido por D. Le Breton, *Des visages* (1992), París, Métallié, 2003, pág. 267.

es el punto de partida de los films del realizador italiano: un rostro cuya mirada a menudo es tan intensa que apela directamente a los espectadores, estableciendo con ellos una suerte de reconocimiento mutuo, de contacto directo, de complicidad. Un lazo que, finalmente, remite a quien mira a su propia intimidad y su propia subjetividad.

Pero a no dudarlo, Fellini no es una excepción en el mundo del cine. Para un realizador, el encuadre cerrado es uno de los medios de mostrar la complejidad psicológica de los personajes de la historia que narra: "El primer plano de un rostro en el cine tiene como dos polos: hacer que éste refleje la luz o por el contrario acusar sus sombras hasta sumirlo en una oscuridad despiadada".[2]

El rostro permite que la narración siga su lógica interna y que los personajes no estén completamente encerrados en un papel estereotipado: impide la reducción del personaje a un signo sin significación; llama al espectador para que entre en la historia y encuentre su lugar en ella. "La imagen-afecto es el primer plano, y el primer plano es el rostro... Eisenstein sugería que el primer plano no era solamente un tipo de imagen entre otras sino que daba una lectura afectiva de todo el film."[3]

El rostro es siempre lo que posibilita el encuentro, el intercambio de miradas, el surgimiento de la palabra. Es una suerte de trazado, un mapa por descifrar que remite al resto del cuerpo y, simultáneamente, a la interioridad de cada uno y a sus contradicciones secretas. Es el signo de la condición humana. Se presenta como una superficie que permite que nuestra mirada explore el territorio individual de quien se halla frente a nosotros para orientarnos en su mundo; una superficie no lisa sino "agujereada", que remite a las otras cavidades del cuerpo. "Ya no

2. Deleuze, Gilles, Guattari, F., *Mille plateaux,* París, Éditions de Minuit, 1980, pág. 206.

3. Deleuze, Gilles, *L'Image-Mouvement,* París, Éditions de Minuit, 1983, pág. 125.

miro los ojos de la mujer que tengo en mis brazos, sino que los atravieso a nado, cabeza, brazos y piernas por entero, y veo que detrás de las órbitas de esos ojos se extiende un mundo inexplorado, mundo de cosas futuras, y de ese mundo está ausente toda lógica."[4] El rostro nunca es una simple pared exterior. Manifiesta a la vez la unidad y la complejidad de cada individuo. ¿Qué ocurre cuando es borrado y desaparece para dar paso a un cuerpo "sin rostro", sin ya mirada ni intencionalidad?

La imagen pornográfica comienza allí donde la mirada es "desestabilizada" por la deconstrucción del rostro: lo que se pone en escena es siempre un "cuerpo sin rostro", aunque éste aún esté presente, por lo menos en la pornografía clásica. Porque está completamente "descontextualizado" y "desemantizado": su única función es conducir la mirada del espectador hacia el sexo y las otras partes erógenas. Los ojos permanecen, pero el mensaje que comunican se limita a invitar al espectador a dejarse envolver por las escenas de acoplamiento. La boca está presente, pero vaciada de toda palabra: abierta como para un grito, no es más que un "agujero de goce"; está ahí para ser penetrada en igualdad de condiciones que la vagina; su estatuto no es diferente de la del ano. El rostro sólo aparece en los planos de corte, entre aquellos otros, cerrados, de sexo. Sólo tiene el valor de un contracampo estereotipado: es una suerte de máscara muda que acompaña la actividad sexual.

En la pornografía contemporánea, la deconstrucción del rostro es total, hasta la supresión completa de la subjetividad de los individuos representados. No sólo no es más que una boca donde el pene puede gozar, sino que también es "manchado" por el esperma, la orina o los excrementos. Lo que, más allá de la negación de la singularidad de los individuos representados, implica la supresión de su humanidad: "Privar al otro de su rostro es ya

4. Miller, Henry, *Tropique du Capricorne,* París, Éditions du Chêne, 1946, pág. 179.

anticipar la muerte mediante un procedimiento simbólico sin equívoco".[5]

"A un rostro pueden formulársele dos tipos de preguntas, según las circunstancias: ¿en qué piensas? O bien: ¿qué te ocurre, qué tienes, qué sientes o experimentas? A veces el rostro piensa en algo, mira fijamente un objeto, y tenemos el sentido de la admiración o el asombro, que el *wonder* inglés ha conservado. En la medida en que piensa en algo el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, su unidad reflectiva que eleva a sí todas las partes. En otras, por el contrario, experimenta o siente algo, y entonces vale por la serie intensiva que sus partes atraviesan sucesivamente hasta el paroxismo, ya que cada parte adopta una suerte de independencia momentánea."[6] La desaparición del rostro acarrea el silencio del espectador y de sus afectos. Sin más asombro, el que mira se ve reducido a su excitación. Sin más preguntas, se ve enfrentado a un cuerpo-objeto-parcial, a un objeto que estalló en mil pedazos.

A partir de entonces, un momento de la prehistoria infantil del sujeto retorna: "El antecedente de lo pornográfico hay que interrogarlo en el pasaje del goce polimorfo al fantasma del cuerpo fragmentado y al estadio del espejo 'como identificación' con una imagen".[7] En efecto, por el juego de la proyección identificadora, el espectador se ve llevado al período de su vida durante el cual aún no tenía una imagen unificada de su cuerpo, ni del de la madre: ésta era asimilada al seno; él mismo no era más que una boca, ojos, un ano; su subjetividad todavía no estaba en funciones.

La pornografía propone una suerte de fijación sobre el cuerpo fragmentado, principalmente sobre las partes erógenas: la boca, los senos, el sexo, el ano. Desde ese punto de vista, las imágenes que ofrece a los espectadores no son las de un cuerpo "deshecho de sus soportes discursivos o mito-narrativos",[8] que permanecería inteligible en cuanto sustrato carnal del individuo, sino más bien las de un cuerpo "abyecto", reducido a un conjunto de fragmentos, donde la representación de los desechos corporales (heces, orinas, saliva...) se encuentra en el primer plano. Es en verdad un cuerpo abyecto, porque es el resultado del rechazo de los límites corporales, ya que el eje propio del hombre, su verticalidad, pivoteó hacia la horizontalidad de los animales, y el vector boca/ojo del rostro humano dio paso al vector boca/ano. De este modo, definida la boca –en su relación con el ojo– en términos de expresividad, es llevada, por el lado del ano, a no ser más que un elemento de un sistema de consumo que reduce el intercambio "yo"/"tú" a una suerte de ingestión, de engullimiento, de borradura recíproca.

"La fotografía pornográfica penetra el cuerpo por la mirada [...]. Especula sobre el cuerpo ofrecido y penetrado y así su poder de penetración es mucho más mental, psicológico, moral, que físico."[9] Las representaciones de este tipo "deshacen" el proceso de unificación del cuerpo, tal como lo describe Lacan, para desembocar en una deconstrucción de la subjetividad. Allí donde, para Lacan, el reflejo especular de la imagen de su cuerpo permite que el niño capte su forma global y unificada para luego poder afirmar su identidad y su especificidad respecto de los otros,[10] la pornografía entrega una imagen fragmentada, como si el cuerpo se reflejara en un espejo quebrado.

5. Le Breton, David, *op. cit.*, pág. 283.

6. Deleuze, Gilles, *L'Image-Mouvement*, *op. cit.*, pág. 127.

7. Pleynet, M., "Le pornographe", *Art Press*, enero/febrero de 1976. Dossier *Pour la pornographie?*

8. Fédida, Pierra, *Par où commence le corps humain*, París, PUF, 2000, pág. 20.

9. Fleischer, Alain, *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*, París, La Musardine, 2000, pág. 7.

10. Según Lacan, el estadio del espejo representa una de las fases de la constitución del ser humano, que se ubica entre los seis y los dieciocho meses. El niño, todavía en un estado de impotencia e incoordinación motora, anticipa de ma-

Sin embargo, a diferencia de un "cuerpo escindido", como el representado por Picasso en sus cuadros –donde la imagen parece devuelta por un espejo quebrado pero donde el cuerpo recupera su unidad por la presencia de los ojos–, con la pornografía la diseminación del cuerpo no tiene retorno y su unidad no puede ya ser encarada: ningún elemento le restituye su integridad; la supresión del rostro y de la mirada elimina toda posibilidad de recomposición. De ello resulta una suerte de "desorientación" del cuerpo, completamente reducido a un "agujero oscuro de todas las mezclas".[11]

La posibilidad de "mostrarlo todo" y de "verlo todo" que funda la pornografía se opone al pudor que ayuda a dibujar los contornos de un espacio interior y transforma el cuerpo en una suerte de envoltorio protector del psiquismo, debido a que puede hacer pantalla a lo que viene del exterior. El "mostrar" y el "ver" van al encuentro del "querer ver" y del "querer ser visto", que contribuyen al sentimiento de unidad y refuerzan la identidad del sujeto. Pero una vez que el "querer ver" se convierte en un "verlo todo" y el "querer ser visto" da paso al "mostrarlo todo", la unidad se transforma en fragmentación, y la identidad en el borramiento de la subjetividad.[12]

La pornografía borra toda reserva, según la progresión: lo veo, lo quiero, lo tomo; la cual, a su vez, engendra la sucesión: me ve, me quiere, me toma. Desde este punto de vista, anula no sólo todo pudor sino también toda repugnancia y toda compasión, y favorece no sólo la regresión sino también la deshumanización, según una lógica de la mancha que confunde las fronteras entre personas y cosas.

nera imaginaria la aprehensión y el dominio de su unidad corporal. Esta unificación se opera por identificación con la imagen del semejante y, luego, se actualiza por la experiencia concreta mediante la cual el niño percibe la suya en un espejo.

11. Fédida, Pierre, *op. cit.*, 2000, pág. 29.

12. "Cada vez más mediocridad para que allí donde, sin embargo, todo es visible y mostrado persista la esperanza de un más-para-ver, de un más-para-tener, de un más-para-gozar, fundado en la oscura conciencia de que lo que es feo es verdadero...", A. Fleischer, *op. cit.*, pág. 59.

En *Tres ensayos de teoría sexual,* Freud muestra cómo la excitación sexual pasa primero por la vista. Precisamente cuando la mirada se posa sobre el otro uno comienza a desearlo. Cuando su cuerpo empieza a ser develado, la "curiosidad sexual" se pone en marcha: "La impresión óptica sigue siendo el camino por el que la excitación libidinal es más frecuentemente despertada [...]. El disimulo progresivo del cuerpo, que va de la mano con la civilización, mantiene en vilo la curiosidad sexual, la que aspira a completar para sí el objeto sexual, develando sus partes ocultas, pero también puede ser desviado (sublimado) en dirección al arte, cuando se vuelve posible separar el interés que suscitan las partes genitales para dirigirlo hacia la forma del cuerpo en su conjunto".[13] Freud explica también cómo la visión –que nace de la "pulsión escópica", que tiende a develar el objeto del deseo– no tiene en sí el poder de destruir el objeto. El cuerpo del otro no es automáticamente "fragmentado" por la mirada que se le dirige, aunque el punto de partida sea un simple "detalle orgánico". El desenlace de la "pulsión escópica", en general, es el objeto en su conjunto, en su totalidad, en su unidad. Salvo en el caso en que la pulsión se convierte en una "perversión", vale decir, cuando no es ya "encauzada" por el pudor y el ojo se focaliza sobre los órganos sexuales: "Este último caso es muy extendido entre los exhibicionistas, que, si se me permite extraer conclusiones de varios análisis, muestran sus partes genitales para poder contemplar en compensación las ajenas".[14] El pudor es lo que acude en ayuda del sujeto, impidiendo que la mirada produzca una efracción, evitando la "mancha" del otro y, de ese modo, su borramiento. Por-

13. Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* [1905], París, Gallimard, 1987, págs. 66-67 [trad. cast.: *Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*, en *Obras cpmpletas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1984, tomo VII].

14. *Ibid.*, págs. 67-68.

que, cuando la mirada ya no encuentra ningún límite, invade al otro y lo niega como sujeto, hasta destruirlo.[15]

Lo que constituye la pornografía es justamente el triunfo de una "pulsión escópica" sin el "dique" del pudor. Ella presenta, no el cuerpo con sus vacilaciones, sino más bien un cuerpo que no conoce ya vacilaciones, y actos que ignoran lo prohibido: todo es visible; todo es realizable. El cuerpo es sustraído al peso de la realidad.

El segundo "dique" que echa abajo la pornografía es el del asco, que Freud opone a la "sobreestimación sexual", vale decir, a lo que lleva a la pulsión a satisfacerse con cualquier objeto: "Aquí nuestra atención se preocupa por el papel del asco, que obstaculiza la sobreestimación amorósa del objeto sexual, pero que puede ser superado por la libido. Se podría ver en el asco una de las fuerzas que provocaron la limitación de la meta sexual".[16] Es lo que resiste a las amenazas de un retorno a lo abyecto, o sea, a un cuerpo que ya no tiene límites ni barreras capaces de separar lo interior de lo exterior.

Todo cuerpo vivo produce sustancias, flujos que circulan de un lugar a otro del cuerpo o del interior al exterior: orina, sudor, esperma, sangre, bilis, vómito, excrementos, etc. Pero también es capaz de regular sus aberturas y sus cierres, de establecer un orden de comportamiento y de atenerse a fronteras "en las cuales y por las cuales se constituye el ser".[17] Por supuesto, éstas nunca

15. Desde siempre, la virulencia de la mirada fue motivo de controversias. Encontramos su expresión en la mitología griega con Medusa, cuyos ojos irradian tal fuego que transforman en piedra a cualquiera que la mire. Como lo dice David Le Breton: "Ella es el lugar del límite extremo, aquel del que no se vuelve, allí donde ver es de inmediato perecer. La cara de Medusa anuncia ya las disoluciones de las que no escapa el hombre al que atrapó bajo el fuego de su mirada. Ella habla de las fronteras entre lo vivo y la nada". D. Le Breton, *op. cit.*, pág. 165.

16. Freud, Sigmund, *op. cit.*, pág. 60.

17. Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil, 1980, pág. 85.

son rígidas. Jamás imponen una inmutabilidad abstracta al cuerpo, el cual no está inmóvil en su "unidad". Cambia. Se mueve. Se transforma. Es un lugar de tensión. Modifica sus límites a medida que el individuo evoluciona. Como es humano, en ocasiones el cuerpo es perturbado, ya que el inconsciente de cada uno le impone un dibujo cuyos contornos el propio sujeto no domina en su totalidad, y que refleja las perturbaciones afectivas. No obstante, todo cruce de estas fronteras –salvo que sobrevenga la muerte– concluye en una recomposición plena y total de la superficie del cuerpo, que restituye a éste un lugar y salvaguarda su integridad.[18]

Lo que la pornografía hace desaparecer, rechazando la posibilidad del asco y proponiendo a los espectadores el espectáculo

18. La dinámica yo [*moi*] yo [*je*] nunca deja de renovarse [*je y moi* en francés constituyen la primera persona del singular. El uso del pronombre *je* es obligatorio en francés debido al carácter no marcado de los verbos en dicha lengua, a diferencia del castellano. El *moi* (yo) en tanto que pronombre enfatiza la persona que enuncia. Se indica entre paréntesis el término francés correspondiente (n. del t.)]. Cada uno es "uno" y "múltiple". El sí mismo siempre está constituido de varias identidades, de territorios diferentes, de pertenencias diversas, de identificaciones heterogéneas. A tal punto que "su" nombre, "su" cuerpo, "sus" raíces nunca le impiden inscribirse en el mundo de maneras variadas y de arraigar su identidad en diferentes acciones que la consolidan o la transforman. La identidad personal siempre es algo dinámico, que emerge y se desarrolla continuamente. Se construye en la relación con el otro (otro exterior que puede funcionar como un espejo o una barrera) y evoluciona gracias a los conflictos interpersonales. Se estructura a través de un juego interminable entre pérdida y reapropiación. Porque la "constancia" de sí no consiste en mantener una identidad estable e inmutable sino en sostener una tensión dialéctica entre "yo" [*je*] y "yo" [*moi*]. Como lo dice Fígaro, el héroe de Beaumarchais: "Cuál es ese yo [*moi*] del que me ocupo: un conjunto informe de partes desconocidas; luego un pobre ser imbécil; un animalito juguetón; un joven ardiente en el placer, que tiene todos los gustos para gozar, que hace todos los oficios para vivir; amo aquí, criado allá, según lo disponga la fortuna; ambicioso por vanidad, trabajador por necesidad, pero perezoso... ¡hasta la delicia! Retórico según el peligro; poeta por gusto; músico en ocasiones; enamorado por arrebatos; lo he visto todo, lo he hecho todo, lo he gastado todo...", *Le Mariage de Figaro*, acto V, escena 3.

de lo abyecto, son precisamente las distinciones entre el interior y el exterior: "Al suprimir los límites, más que al atravesarlos, la abyección borra las fronteras y destruye las categorías, la del espacio y la del tiempo".[19] La apertura de todos los orificios y la mezcla de las sustancias corporales (como la orina, los excrementos y la sangre menstrual) que pone en escena la pornografía contemporánea contribuye, no sólo a la invasión de lo sexual por lo excrementicio, sino también a la confusión de lo que las diferencia. "Las funciones sexuales y excrementicias, en el cuerpo humano, son vecinas, aunque, si puede decirse, trabajan en sentido inverso. El sexo es un flujo creador, el excremento un flujo que nos disuelve, nos 'des-crea', si se me permite la expresión. En el humano sano, la distinción es esencial: nuestros instintos más profundos son acaso aquellos que oponen ambos flujos. Pero en el humano degradado los instintos profundos ya no existen, y ambos flujos se identifican entre sí. Éste es el secreto de las personas realmente vulgares, de los verdaderos pornógrafos: el flujo sexual y el excrementicio son, a su manera de ver, la misma cosa."[20] Las secreciones del cuerpo ya no encuentran lugares reservados, sustraídos a la vista. El cuerpo es expuesto en su "animalidad" y deja de ser el signo de la humanidad del Hombre. Su integridad es revocada, y, de ese modo, "la identidad de la persona queda como suspendida, volatilizada".[21]

En *Saló o los 120 días de Sodoma,* Pier Paolo Pasolini llevaba muy lejos las instancias del asco: las imágenes de coprofagia, por ejemplo, se hallan en el límite de lo que puede soportar un espectador. Pero siempre equilibra el efecto de "fascinación horrorizada" que podría resultar por la manifestación de los artificios del relato (alternancia entre las escenas y los discursos), por el encuadre teatral de los planos (que subraya el efecto de representación) y por la propia filmación (las imágenes de los suplicios de la última parte del film son borrosas o distanciadas por la utilización del teleobjetivo).[22]

19. Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps, op. cit.*, pág. 151.
20. Lawrence, David H., *Pornographie et obscénité, op. cit.*, págs. 22-23.
21. Deleuze, Gilles, *Logique du sens, op. cit.*, pág. 338.

En la pornografía contemporánea, en cambio, la escena es invadida por fuerzas que disuelven el yo. El cuerpo es mostrado en toda su "hiancia": la representación se ubica "más allá" del asco; no hay nada que pueda equilibrar esa "fascinación"; la toma de vista espeleológica apunta a poner al espectador en el mismo "centro" de la escena, sin ningún desvío ni distancia. El lazo entre el que mira y el mirado ya no puede ser una relación de intersubjetividad. Este género de representación desprovista de toda interioridad no hace "hablar" al cuerpo, no lo cuestiona. El objetivo no es llevarlo a sus "últimas extremidades". El reconocimiento del otro como "sujeto" se vuelve casi imposible, cuando el ser humano es "todo lo contrario de una cosa", como lo recuerda Georges Bataille: "Yo no soy una cosa; ante las cosas, los objetos, soy el sujeto que los ve, los nombra y los manipula. Pero si me dirijo a mi semejante no puedo ubicarlo del lado de las cosas que veo y que manipulo, sino más bien del lado del sujeto *que soy* ".[23]

El tercer dique derribado es el de la compasión, que, por esencia, se opone a la crueldad: "El componente cruel de la pulsión sexual se desarrolla en el niño precisamente en una independencia todavía mayor con relación al resto de la actividad sexual, ligado a las zonas erógenas. En general, el carácter infantil es fácilmente llevado a la crueldad, porque el obstáculo que detiene la pulsión de dominio ante el dolor del otro: la capacidad

22. Observaciones similares se pueden hacer también en el caso de algunos cuadros de Picasso, sobre todo *El abrazo* (1969), que es "repugnante" y "sublime" a la vez: en efecto, todo el cuadro está atravesado por una implicación sexual que "escarnece" casi todo lo que toca. Sin embargo, el asco es equilibrado por una fuerza que recompone la imagen y transforma el asco en elegancia.
23. Bataille, Georges, *Histoire de l'érotisme, op. cit.*, pág. 119.

de compadecerse, se forma relativamente tarde".[24] La fragmentación del cuerpo propuesta por la pornografía no es solamente la ruptura de una imagen unificada sino sobre todo una "degradación" del sujeto al estado de materia informe. Perder la unidad de su cuerpo conduce a la angustia, de la que entonces uno busca deshacerse a través de un dominio sobre el objeto del deseo que escapa a la sujeción. El medio de lograrlo consiste en reducirlo a una cosa.

Pero esta reducción del otro a una cosa impide toda compasión. No sólo no es reconocido como un semejante, como una presencia que surge ante mí y pide ser respetado en cuanto sujeto sino que ya no es percibido como un ser sensible. Reducido a un cuerpo develado y habitado por fuerzas que excluyen toda razón y toda sensibilidad, ni siquiera es ya "carne". El individuo no tiene ya la posibilidad de reivindicar la mirada que permite que el "yo" [*moi*] no vaya a la deriva: el otro no es más un "otro" que me cuestiona, impugnando mi poder sobre los objetos; no es ya el signo de lo que yo no tengo; ha dejado de desafiarme por su "carácter indestructible".[25] Más bien, el otro se convierte en un instrumento que yo puedo utilizar, una cosa de la que puedo adueñarme, que ya no puede "formar parte del objeto valorizado, el objeto de nuestro amor y nuestra ternura, el objeto en la medida en que concilia en él todas las virtudes del supuesto estadio genital".[26] Reducido a un "objeto de asco"

24. Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle, op. cit.*, pág. 121.

25. Lacan, Jacques, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1986, pág. 238.

26. *Ibid.*, pág. 238. Es interesante subrayar que, según Jacques Lacan, es preciso remontarse a Sade para encontrar el primer ejemplo de una teorización explícita de la reducción del individuo a un objeto parcial: "Al determinar la ley del goce como lo que puede fundar no sé qué sistema de sociedad idealmente utópico, Sade se expresa de este modo [...]: *'Prestadme la parte de vuestro cuerpo que puede satisfacerme un instante, y gozad, si os place, de aquella del mío que puede resultaros agradable'*. Podemos ver en el enunciado de esta ley fundamental, mediante la cual se expresa un momento del sistema de Sade en la medida en que pretende ser socialmente admisible, la primera manifestación articulada de aquello en lo que, como psicoanalistas, nos detuvimos con el nombre de objeto parcial". *Id.*, págs. 237-238.

27. Bataille, Georges, *L'Érotisme*, *op. cit.*, pág. 148.

(ab-yecto), el individuo representado por la pornografía, sobre todo por las imágenes contemporáneas, está abierto a la "profanación".[27]

11

CUANDO LA RESPUESTA A LA PORNOGRAFÍA ES ELLA MISMA PORNOGRÁFICA: *BAISE-MOI* Y *PORNOCRATIE*

Las novelas concebidas según el nuevo principio de franqueza absoluta aúllan a sus personajes: desnúdate, fornica, comete tal o cual perversión. Los guardianes SS gritaban de igual modo a filas de hombres y mujeres.

GEORGE STEINER, *Langage et silence*

Gran cantidad de obras nazis fueron reintroducidas en el sistema. No sólo algunos films nazis fueron distribuidos en los circuitos comerciales, comprados por la televisión alemana, sino que es muy preciso preguntarse con Horkheimer si es posible aislar todas esas producciones de las artes de masas que cotidianamente produce el capitalismo. La visión fascistoide que analizamos en tal o cual escritor de esa época, ¿no existe bajo nuestra mirada, en Francia, en obras contemporáneas alabadas y estimadas?

JEAN-MICHEL PALMIER, *De l'expressionisme au nazisme*

La violencia se expone como figura sin rostro, mostración, ostensión de lo que permanece sin rostro.

JEAN-LUC NANCY, *Au fond des images*

En muchas entrevistas, Virginie Despentes[1] rechaza el erotismo, al que considera como la expresión de la masculinidad, y confiesa gustar de la pornografía, en la medida en que ésta puede expresar una fantasía transgresora. En una discusión con ella,

1. Autora de varias novelas, en particular de *Baise-moi* (1994), París, Éditions Grasset, 1999. En 2000, *Baise-moi* se convierte en un film realizado por la propia Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi.

Catherine Breillat[2] vuelve a lanzar la misma idea: "El erotismo es la humillación total de la mujer. Es la idea de que es aceptable porque es bonito. La pornografía es fea, y yo prefiero lo feo".[3] Ambas, a pesar de las diferencias que las caracterizan, identifican la pornografía con la transgresión, y, rebelándose contra la eterna "dominación masculina", rechazan el erotismo. Sin embargo, no explican cómo la pornografía permitiría salir del paradigma de la dominación.

La primera invoca el hecho de recurrir a la transgresión y a la liberación de las actrices. La segunda apela a la fealdad como espejo de las relaciones hombres/mujeres. Pero, en ambos casos, la defensa de la pornografía parece ser un pretexto para justificar trabajos que, al tiempo que no pretenden ser explícitamente pornográficos, retoman sus estereotipos y, sin duda uno producto del otro, distan mucho de ser convincentes. Poniéndose en la situación de "respuestas femeninas" al "erotismo machista", su efecto es reducir el acto sexual a un momento de violencia.

La elección de la transgresión es una manera de admitir que la violencia gobierna el mundo. A partir de entonces, la única respuesta que las mujeres pueden dirigir a los hombres depende de una brutalidad cuanto menos igualmente destructiva. Pero la oposición reivindicada por Virginie Despentes sólo es aparente: en su rebelión, las mujeres, de igual modo que los hombres, son "actuadas" por la violencia y desprovistas de autonomía y de libertad. El homenaje a la fealdad, por su parte, se reduce a una "integración invertida" de los módulos pornográficos con el objeto de poner en escena "la humillación natural de la penetración", dando como única esperanza a las mujeres la perspectiva de salir de la sexualidad.

2. Cineasta y guionista, Catherine Breillat también publicó varias novelas, entre ellas *Une vraie jeune fille* (París, Denoël, 2000, es el tema de su primer film en 1976) y *Pornocratie* (París, Denoël, 2001). Luego de *Parfait amour* (1996) y *Romance X* (1999), los films que la hicieron conocida para el gran público, realizó *À ma sœur* (2001) y *Sex is comedy* (2002).

3. Breillat, Catherine, *Libération*, 13 de junio de 2000.

Cuando Catherine Breillat se enfrenta a la representación de un acto sexual, a menudo éste adopta la forma de una violación. En ella hay una especie de fascinación por el estallido de la figura humana, que comparte con el "porno contemporáneo" y que va de la mano con una manera de "jugar" con lo "verdadero", sumergiendo al espectador/lector en *la sensación*. Es preciso que esté *en* la violación, sin ninguna distancia entre él y el verdugo.

A través del sexo, ella apunta a poner en escena el espectáculo de la humillación, y nada más. Ya sea por sus films o sus relatos, toma al pie de la letra la supresión pornográfica de la subjetividad, la instala como una verdad establecida y, a su manera, la refuerza. De este modo la emprende con el deseo, al que considera como el signo mismo de la violencia masculina y de la sumisión femenina, olvidando que es la percepción de la encarnación preexistente del otro y a la vez una contribución a su encarnación posterior. Borra la especificidad de cada individuo y reduce a hombres y mujeres a estereotipos, actuaciones o máscaras, omitiendo que, detrás del mismo objeto del deseo y de la atracción sexual, siempre hay un individuo particular, irreductible a los otros e irreemplazable.

En *Pornocratie,* su último relato, "él" y "ella" no tienen nombres. No se sabe nada de ellos, salvo su sexo y su orientación sexual. Como "hombre" y "mujer", representan la eterna comedia de las relaciones entre los géneros, independientemente de su especificidad y de su subjetividad. Como "hombre" y "mujer", no tienen la posibilidad de encontrarse sino en la violencia y el odio: "Nuestros mundos, el femenino y el masculino, si bien pueden interpenetrarse, no corren a la par, no se comprenden ni se poseen. La única posesión que existe es esa facultad de evasión repentina del mundo estrecho de la carne en cuanto nos penetran, esa facultad de desertar al mundo a medida de la maravillosa repugnancia que nos inspira el hecho de envilecernos en la copulación con ustedes, abismarnos, le digo, nosotras, incomparablemente bellas y puras, en ese acoplamiento monstruoso que

es el del macho y la hembra".[4] Como "hombre" y "mujer", sólo se encuentran en el homicidio, única salida posible para la mujer ante la "depravación del hombre".[5]

Para Catherine Breillat, la existencia humana está destinada al fracaso: la separación y la diferencia que existen entre los hombres y las mujeres no permiten ningún cara a cara, salvo en la violencia. Por eso ella niega la posibilidad de un intercambio entre los seres humanos: el erotismo, para ella, no es una discusión de la discontinuidad hombre/mujer para acceder a un grado cualquiera de "continuidad". Para ella, no hay caricia capaz de rozar al otro: el simple contacto es una forma de brutalidad. No hay apertura dispuesta a recibir al otro: la penetración siempre es una profanación.

Los hombres. "Ellos son." Poco importa cómo. Pero "son", desde las primeras páginas del relato, cada uno el espejo del otro, cada uno el orgullo del otro, cada uno orgulloso ante sus conquistas, sus territorios, la tierra que los rodea y que está para "ser sembrada, llenada, maltratada".[6*] Y la heroína de Breillat, no contenta con ir a buscar a un "macho" que le explique lo que hay en ella de odiable, va a hacerlo en un "boliche homo", donde elige a alguien que sólo ama a los hombres, con el siguiente argumento: "Porque usted que no ama a las mujeres, justamente puede mirarme. Quiero decir, con imparcialidad".[7]

Todos están frente a ella, que "no tiene ya una apariencia exterior" y que está "roída por su herida interna".[8] Ella "tiene" una herida, como todas las mujeres. "Es" una herida que se contempla en el espejo de los hombres, un espejo que la congela en

4. Breillat, Catherine, *Pornocratie, op. cit.*, pág. 112.
5. *Ibid.*, pág. 142.
6. *Id.*, pág. 11
* *"À labourer. Bourrer. Bourrer"* en el original, juego de palabras que remite aproximadamente a la traducción ofrecida [n. del t.].
7. *id.*, pág. 28.
8. *Id.*, pág. 15.

su soledad y la deja marcada. No es más que una herida, una hiancia, un abismo. Una abertura ofrecida a la conquista y la violación, a la violencia y el desprecio.

Así es como Catherine Breillat abre su relato, ubicando a sus personajes en el interior de un mundo cerrado y sofocante, hecho tan sólo de relaciones de fuerza y de dominación que no pueden evolucionar. Desde el principio al fin, la autora retoma al infinito su sonsonete, la "canción" de la mujer/abertura ofrecida al hombre y del hombre/verga que se venga del abismo que la mujer abre ante él: "Y entonces la mujer se ofrece así, no sólo a que su sexo sea abierto por el del hombre, sino a la eventración como resultado normal de la hendidura gigante de ese sexo por entero en la que, sin lugar a dudas, como una bacanal demoníaca, se ha convertido".[9]

Es su propio cuerpo el que "llama a la mutilación" y suscita el odio y la violencia. Porque, como todas las mujeres, tiene el destino "de estar abierta a los cuatro vientos",[10] de ser una carne tan frágil que "hay que abrirla, romperla, hacerla sangrar",[11] de ser una herida profunda "infinita y pútrida que te envidian los muchachos que no te aman y que odian aquellos que sí lo hacen".[12]

Catherine Breillat postula el odio de los hombres para con las mujeres, y responsabiliza de ellos la "invisibilidad" del sexo femenino, su abertura sobre un abismo que no es dominable, su disponibilidad a la penetración. Para ella, los hombres ejercen su violencia para responder al misterio de las mujeres, a su fragilidad física y psíquica que las lleva a ceder a su deseo, a la palpitación incluso ínfima de su carne, al "miedo de que ellas no les

9. *Id.*, pág. 50.
10. *Id.*, pág. 95.
11. *Id.*, pág. 43.
12. *Id.*, pág. 49.

pertenezcan".[13] Por eso lo único que puede hacer la mujer es tratar de volver a tomar posesión de su sexo.

A la manera de ver de Catherine Breillat, la penetración resume las relaciones hombres/mujeres. Ella afirma como una verdad universal el hecho de que la sexualidad no es otra cosa que una lucha para afirmar un poder y una "sujeción". Una sujeción que la pornografía –a diferencia del erotismo– muestra de manera explícita, que hay que "aullar" con sus mismas palabras para hacerse oír y declarar así la guerra a los hombres. Porque, si la pornografía es para la cineasta lo que revela violentamente a los hombres la disponibilidad de las mujeres, a las mujeres no les queda otra cosa que "reivindicar muy violentamente" lo que ellas son y su poder.

Así, su concepción de lo obsceno pretende ser revolucionaria: según Catherine Breillat, no residiría en el hecho de mostrarlo todo sino más bien en la imposibilidad de mostrarlo todo: "De perfil, se ven sus nalgas moldeadas por sus pantalones ajustados, a menudo de tiro corto –es la moda–, y el supuesto paquete de las bolas y la pija que hincha las braguetas. Eso no es obsceno porque se ve".[14] Ella trata de invertir la significación misma de la palabra. Si el concepto califica en general lo que permite que la mirada *voyeur* se insinúe por el agujero de la cerradura de una habitación cerrada con llave y lo que pone en escena la desnudez según un modo de ofrenda sin condiciones, para la autora de *Pornocratie* es obsceno lo que está oculto, lo que es secreto, lo que tiene que ver con el misterio.

Pero esta inversión ¿no la conduce a una actitud infantil que identifica lo "no visto" con lo que tiene el poder de "tragarnos" y destruirnos, vale decir, con el "mal"? Toda vez que, cuando Catherine Breillat habla del sexo femenino, lo define como una potencia mortífera, un abismo en el que el hombre se pierde: "La

13. *Id.*, pág. 96.
14. *Id.*, pág. 16.

verga humana, por mucho que se hable de ella, una vez en el interior no es más que una masa indeterminada cuya forma deja de percibir la vagina apenas engullida [...]. Así, la potencia viril, aniquilada en el miembro, vuelvo a considerarla en la violencia que ustedes creen ejercer para con nosotras, para aniquilarnos. De hecho, es para existir de algún modo, a nuestra mirada ya descompuesta en el goce, que es la manera de aniquilarlos, de aniquilar toda relación con ese mundo abyecto donde nos humillan hasta que nos veamos obligadas una vez más a conquistar otra esfera".[15]

Una posición de este tipo es productora de obscenidad. Al reducir el deseo de los hombres al de matar a las mujeres y el deseo de las mujeres a una sumisión lisa y llana, a una "rendición de toda dignidad",[16] Catherine Breillat se vuelve "portadora" de una representación obscena de la sexualidad que reduce el sexo de la mujer a un "pozo" que engulle todo: del tampón higiénico al sexo masculino. Y es ella la que representa el cuerpo desnudo de la mujer como una cosa ofrecida a la mirada de todo el mundo, a la libre disposición de los hombres y su rabia.

"¿Acaso perdí toda dignidad de actuar así delante de ti? ¿Acaso experimentas un asco irreprimible por mi naturaleza femenina? ¿Acaso tendría que haber ocultado y negado obstinadamente todo eso, precisamente cuando ustedes hacen leyes que nos destierran del reino social a causa de esa verdad tácita? Nuestro sexo devorado y devorador."[17] Catherine Breillat quiere aullar *su* verdad. Quiere poner fin al misterio y mostrar cómo la sexualidad masculina es por esencia aniquiladora. Pero no lo hace denunciando la violencia del borramiento pornográfico. Por el contrario, entra en esa misma lógica y, a su vez, elige borrar la subjetividad masculina.

15. *Id.*, págs. 109-110.
16. *Id.*, pág. 51.
17. *Id.*, pág. 103.

Lejos de defender el misterio que funda el encuentro entre los seres humanos, siente la necesidad de mostrar a los hombres que, a pesar de todos sus esfuerzos por dominar a la mujer, es ella quien los domina, devorándolos: "Y nosotras nos reímos entre dientes de las pobres pretensiones que tienen ustedes de creer que sentimos el chorro enfermo de su semen, perdido en nuestro interior".[18]

Ella quiere humillar a los hombres, forzarlos a aceptar como una evidencia su disolución en la mujer, obligarlos a reconocer que es la mujer, en cambio, la que es "el sujeto del sujeto": "Hombre, cualquiera que sea tu viril tenacidad, sólo puedes llegar a ser el objeto del sujeto".[19]

Grosso modo, es esa misma actitud frente a la sexualidad y a las relaciones hombres/mujeres lo que se encuentra en los films de Catherine Breillat, donde la integración de los estereotipos pornográficos y su aparente inversión son explícitos. Aquí, ella declina su paradigma de la sexualidad como manifestación de la violencia masculina y convierte a las heroínas de sus historias en "víctimas esclarecidas", mujeres que toman conciencia del embrutecimiento de los hombres y tratan de volverse "dueñas" de sus "dueños".

Precisamente en este contexto "pornográfico" Catherine Breillat, en su film *Romance X*, elige hacer actuar, entre los otros actores, a la estrella "porno" Rocco Siffredi, con miras a poner en escena el odio y la muerte, a su juicio ligadas a la sexualidad.

La historia de *Romance X* es sencilla. Luego de tres meses de vida en común, Paul y su novia siguen viviendo juntos, pero han dejado de hacer el amor. Así, Marie se interna en un viaje infernal, un recorrido de autodestrucción, rodeada por hombres que se la "cogen", locamente enamorada del que la "deshonra" y la

18. *Id.*, pág. 111.
19. *Id.*, pág. 119.

reduce a un "pozo de dolor y de sufrimiento": "¿Por qué sólo soy capaz de amarlo o detestarlo? ¿Por qué no soy indiferente, cuando en mi cabeza mantengo la lucidez?".

Todo el film se construye alrededor de la oposición entre su cuerpo, que ya no le pertenece y que abandona a todos los machos con los que se cruza, y un pensamiento "lúcido": una oposición que habría querido que Paul recomponga, cosa que nadie puede hacer porque las mujeres siempre son "las víctimas expiatorias de los hombres".

"Tenía que arrojarme a la calle como un residuo. Etimológicamente, '*epavé*', 'residuo', significa 'lo que pertenece a todo el mundo'". De este modo, en una carrera de autoenvilecimiento, ella acepta que la "tome cualquiera". Cae en los brazos de un granuja que la viola en una escalera ("puta de mierda, te la metí") y la considera como una "escupidera donde podrá descargarse"; acepta que Robert, el director de la escuela donde enseña, que "sedujo", "se llevó a la cama", a más de diez mil mujeres, la maniate y la domine; hasta convertirse en un "pedazo de carne" para estudiantes de medicina, experiencias múltiples a las que les toma el gusto. El montaje final, en paralelo, del asesinato de Paul y el parto de Marie, finalmente resplandeciente, parece anunciar la historia futura: el niño será llamado Paul, como su padre; otro Paul para otra Marie; un nuevo comienzo para una historia condenada a repetirse.

Catherine Breillat recorta la sexualidad. La desmonta. La desmenuza, y no hace otra cosa que producir ella misma pornografía. Brutaliza a sus personajes por lo menos tanto como el cine "porno", tratando al mismo espectador como una "cloaca" donde ella descarga su rabia y su odio.[20] Ella despliega su ira y un dolor que pone en boca de todos sus personajes femeninos. In-

20. "Escribir sobre el placer es descargar en el cuerpo del lector. Escribir es sodomizar al lector. Leer es ser sodomizado." Declaraciones de Catherine Breillat citadas por X. Deleu, *Le Consensus pornographique*, *op. cit.*, pág. 47.

tenta convertirlos en "algo", pero cae en la obscenidad de un develamiento sin pudor. Ella *es* su lenguaje. El lenguaje duro y cruel do que, en *Romance X*, traslada a su actriz Caroline Ducey. Ella *es* el "dolor" que habita su film, pero su manera de hablar de él es pornográfica, a fuerza de pretender decirlo y mostrarlo todo. Cree resumir la "verdad" de las mujeres y de su relación con los hombres, y homogeneizar la vivencia interior de los individuos, alejándose de su deseo, hasta su borramiento.

Todo se juega en la desmesura, exactamente como los primeros planos sexuales de los films X. Con el mismo resultado: el estallido de la subjetividad. Sin más distancia entre ella y sus imágenes, Catherine Breillat destruye el deseo y todo cuanto hace lo humano de los seres humanos.

Baise-moi, la novela más famosa de Virginie Despentes (a partir de la cual luego fue realizado el film epónimo), por su parte, integra los estereotipos pornográficos al tiempo que quiere oponerse a los de la "dominación masculina".[21] Porque, así como reivindica la posibilidad para las mujeres de rebelarse contra la brutalidad de los hombres, Virginie Despentes propone un modelo de rebelión que niega la posibilidad de tomar conciencia de eso: lo que toma la delantera es la misma violencia. De todo y de todo el mundo.

En apariencia, el relato está construido en tres partes: la violencia padecida, la violencia infligida y la violencia integrada. Pero, en realidad, desde el comienzo se trata de un mismo movimiento y de un punto de vista único. Porque el único verdadero personaje de toda la novela es precisamente la violencia. Que no cambia de naturaleza: siempre la misma, bajo diferentes rostros, a medida que el relato avanza de manera ineluctable. Todo el

21. Como lo reivindica Virginie Despentes en una entrevista: "Me daba placer matar a todo el mundo. Los clubes de camas redondas son burgueses, tristes, es la muerte. En verdad, la idea de ir a alguna parte para coger con todo el mundo me gusta. Pero ahí los que deciden son los hombres. No es un lugar de sexo y de delirio". *Libération*, 13 de junio de 2000.

resto no es más que decorado, materia sometida a la brutalidad, el odio, el vacío. Y sus heroínas, Nadine y Manu, juntas no son más que el vector que escoge la violencia, los chivos emisarios del *ubris*, las partículas elementales que necesita Despentes para demostrar su teorema: "Esas cosas que debían suceder. Uno cree que puede escaparse de ellas".[22]

Así se termina la novela. La violencia triunfa, entre cigarrillos aplastados, en el alcohol ingerido a cualquier hora, la sangre menstrual que corre sobre la alfombra de los hoteles, reducidos los cuerpos a receptáculos martirizados, con los que hay que satisfacer una sed "de sexo, de cerveza o de whisky" que no puede ser apagada. "Así como aparta y aplasta el juego de las fuerzas y la red de las relaciones, de igual modo tiene que agotarse ella misma en su desencadenamiento. Está más acá de la potencia, y más allá del acto".[23]

A pesar de las apariencias, Nadine y Manu jamás actúan. Son "actuadas". Por un medio que las margina, por una violencia que las sofoca, por una rabia que las borra. En este sentido, *Baise-moi* no narra –como se cree y como Virginie Despentes parecería quererlo– la odisea mortífera y sexual de Nadine y Manu, que se conocen en el andén de una estación de las afueras, luego de sus primeros homicidios. Nadine y Manu ni siquiera se encuentran. Son "apareadas" por la violencia, que las utiliza para derramarse por el mundo. Y toda la historia se construye alrededor de una progresiva renuncia a la humanidad y de una anulación progresiva de todo rostro humano.[24]

La vida de Nadine descansa en el vacío: un video porno, un

22. Despentes, Virginie, *op. cit.*, pág. 249.

23. Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, *op. cit.*, pág. 38.

24. "El violento quiere escupir toda su violencia, y así debe escupirse él mismo. Debe expulsar todo su propio espesor, y no ser más que el que golpea, rompe, el que tortura hasta el embotamiento: el de la víctima, pero también el suyo. Su fuerza ya no es una fuerza, es una suerte de mera intensidad empastada, estúpida, impenetrable." *Ibid.*, pág. 38.

joint fumado a medias, una cerveza consumida en soledad, citas buscadas en Minitel* con clientes seducidos por el anuncio de una chica "venal pero muy dócil que busca un señor severo". En cuanto a Manu, "se acostumbró a tener el vientre lleno de mierda y a cerrar el pico",[25] a buscar todos los días algo para beber, encontrar a voluntad "un muchacho para voltearlo".

Una y otra soportan "todo" lo que les ocurre. Nadine acepta que hasta los hombres más viejos y sucios puedan acostarse con ella, y "con tal que paguen al contado, se pone de espaldas para atender a cualquiera".[26] Aunque no baste con ducharse después y cerrar la puerta de un cliente para que todo termine. Aunque, bajo los golpes de una fusta, "la razón se rebela y el cuerpo prisionero está obligado a aguantar". En cuanto a Manu, ella toma la violación como una "cosa que ocurre", como un detalle que se puede olvidar rápido porque, dice: "Me importan un carajo sus pobres pijas de pajeros; ya me metieron muchas, y por mí se pueden ir a la mierda. Es como un coche que estacionas en una ciudad; no dejas cosas de valor adentro porque no puedes impedir que lo abran. Querida mía, yo no puedo impedir que esos pelotudos se metan, así que no dejé nada de valor".[27]

Todo les da lo mismo porque ya no creen en nada y ni siquiera se consideran como personas. "Nunca somos otra cosa que chicas", dice Manu luego de la violación. Como si el hecho de ser una chica significara no ser "nada". Ellas tratan de "sobrevivir" a cualquier precio, y únicamente la muerte podrá liberarlas del peso de su supervivencia.

* El Minitel es un servicio muy utilizado de la telefonía francesa. Consiste en una pequeña computadora que da todo tipo de informaciones marcando un número y un código –por ejemplo, el boletín meteorológico, el estado de las carreteras, las noticias, etc.–. Contiene también un servicio que se llama "Minitel Rosa" (al que alude la autora), que es una red de líneas de llamadas de carácter erótico, y que permite que los abonados dialoguen y se conozcan [n. del t.].

25. Despentes, Virginie, *op. cit.*, pág. 16.
26. *Ibid.*, pág. 47.
27. *Id.*, pág. 56.

Al soportarlo todo, y al no ser, a su propia manera de ver, ya nada, pueden considerar "nada" a los demás. Entre el "soportar cualquier cosa" y el "hacer padecer cualquier cosa", el pasaje es muy rápido. Cualesquiera que sea la gente con la que tropiezan las dos heroínas, todos conocen el mismo destino. Ya se trate de la amiga con la que Nadine comparte su departamento, del policía responsable de la libertad condicional del hermano de Manu, que se colgó, de la mujer que espera ante un cajero automático, del armero o del niño que busca un lugar para comprar caramelos: en cuanto "nada", pueden soportarlo todo, y en consecuencia ser eliminados.

Nadie tiene otro valor que el de la carne exhibida, totalmente disponible para el "sexo" o la "carnicería". Cada individuo pierde su rostro, es privado de su rostro –esta manera de expresarse se repite en el relato de forma casi obsesiva–, y esta despersonalización acarrea y justifica el pasaje al acto. Una vez despojado de su humanidad, cualquiera puede convertirse en objeto de codicia sexual, y cualquier hombre o mujer puede ser eliminado. Violencia y relación sexual están puestos en el mismo plano: "Mientras observa la alameda, ella se pregunta qué prefería practicar, el sexo estilo perro o la carnicería. Mientras el tipo se atareaba con ella, pensó en la escena de la tarde, cómo Nadine reventó a la mujer contra la pared, cómo la destruyó aplastada. Realmente bestial. Tan bueno como coger. Salvo que a ella le guste coger tanto como la matanza. Se vuelve a poner las medias y sale de la alameda".[28] Lo que queda tras la carnicería casi nunca tiene forma humana, como si la "figuración" sólo pudiera regularse sobre la "desfiguración": "Toda la mujer quedó hecha mapuré";[29] "Nadine mira los dos cuerpos, caídos de cualquier manera, extendidos por el suelo [...]. 'Todos son iguales. Sobre todo en esto. Vaya, no somos nada'".[30] A tal punto que Manu no

28. *Id.*, págs. 126-127.
29. *Id.*, pág. 118.
30. *Id.*, pág. 141.

vacila en orinar sobre la cara de una de sus víctimas: "Se baja los pantalones, se agacha sobre la cabeza del arquitecto y lo riega de orina moviendo el culo para que lo reciba en toda la cara. [...] Nadine la mira. Le parece pertinente. Piensa que él seguramente habría apreciado el homenaje en su justo valor".[31]

Los cargadores de las armas son sistemáticamente vaciados sobre las víctimas. Las pulsiones son automáticamente satisfechas. El lema de Nadine y de Manu es "hay que abusar".[32] Y eso es lo que hacen todo el tiempo. De sí mismas. De los otros. Su único objetivo es ir a "aplastarse en una pared".[33] Como un himno final al orgullo de "caer tan bajo". Como un último homenaje al "heroísmo en la degradación".

En realidad, Virginie Despentes no afirma ningún principio de rebelión. Ella acepta el orden establecido por la violencia. No muestra cómo vivir fuera de los caminos trillados, sino más bien cómo perderse en ellos. En su "obra" no hay ni revolución ni libertad, ni deseo. Únicamente la nada. El "cero absoluto". Al fin y al cabo, su posición dista de ser subversiva. Caracterizada por la supresión de toda prohibición –lo que torna imposible la transgresión–[34] y la liquidación de toda humanidad, reproduce exactamente la paradoja pornográfica: Virginie Despentes que-

31. *Id.*, pág. 213. En la *Ilíada*, Aquiles no se contenta con su victoria sobre Héctor, quiere borrar su cuerpo y aplastarle la cara sobre las piedras, como signo de poder. Pero los dioses intervienen para poner fin a esa ignominia, y obligan a Aquiles a restituir el cuerpo de Héctor a sus padres para que puedan darle una digna sepultura. Ante la rabia destructora, la prohibición divina interviene e impide la supresión de lo humano. Estamos en el interior de una lógica que funda la violencia sobre la transgresión, y la transgresión sobre lo prohibido. En el relato de Despentes, en cambio, la violencia carece de marco alguno; es ilimitada; la cuestión de la violación de lo prohibido y de la liquidación del adversario ni siquiera se plantea.

32. Despentes, Virginie, *op. cit.*, pág. 155.

33. *Ibid.*, pág. 149.

34. Pero tornar imposible la transgresión también significa destruir el goce que podría resultar. Al respecto, véase J. Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1986.

rría mostrar mujeres totalmente libres ante el poder de los hombres, pero, de hecho, destruye toda libertad y toda posibilidad de oposición a la dominación masculina. Lejos de hacer aparecer la sexualidad como algo que puede ser fecundo y dichoso, la vacía de toda significación hasta borrarla. Y finalmente, al destruir la humanidad de sus personajes, echa a perder toda eventualidad para una mujer de acceder a la autonomía.

Nadine y Manu aplastan su humanidad masacrando la de los otros. Se convierten en el instrumento de la violencia, instrumentando a los demás. Borran su propia subjetividad "quitando el rostro", desfigurando a los otros. De tal modo que, ante su actitud mortífera, cabe preguntarse cuál es la diferencia, si la hay, entre la violencia que las "actúa" y la que "habitaba" a los SS.

Todo el relato de Virginie Despentes se construye alrededor de la violencia como hilo conductor de la novela, de un goce del homicidio, y de una indiferencia total al dolor y al sufrimiento del prójimo. El punto de vista nunca es el de las víctimas, lo que podría inducir a una transgresión. La violencia carece de límites. El lugar de la víctima y el del verdugo están confundidos. Recurriendo al lenguaje psicoanalítico, podría decirse que la "forclusión" sustituye la transgresión, en la medida en que hay una suerte de prohibición "del retorno de lo reprimido".[35]

Cualquiera se ve reducido a una cosa: Nadine y Manu organizan una destrucción sistemática de sí mismas y de los otros.

35. Desbarats, Catherine, *Violence du cinéma*, Rennes, Acor, 1996, pág. 45. Desde este punto de vista, la actitud de Nadine y de Manu es muy diferente de la del libertino de Sade. En Sade, para que se ejerza la soberanía de los libertinos se necesita una ley que formalice la transgresión, una "regla universal". Como lo dice Lacan: "Digamos que el nervio del *factum* está dado en la máxima que propone su regla al goce, insólita en tomar su derecho a la moda de Kant, por plantearse como regla universal. Enunciemos la máxima: 'Tengo derecho a gozar de tu cuerpo, puede decirme quienquiera, y ese derecho lo ejerceré, sin que ningún límite me detenga en el capricho de las exacciones que me venga en gana saciar en él'." J. Lacan, "Kant avec Sade", *Écrits*, París, Éditions du Seuil, 1966, págs. 768-769 [*Escritos 2*, Madrid, Siglo XXI, 1987, págs. 747-748].

Los seres humanos –y ésa es la manera como los trata la pornografía– son productos que se consumen y cuyos residuos se tiran, objetos sobre los cuales uno se masturba, instrumentos que se utilizan, carnes que se penetran antes de eliminarlas. De este modo, el cuerpo se ve reducido a un cadáver, y el cadáver hecho añicos. De donde surge una carne que ya no es humana. De donde surge la barbarie.[36]

36. Ni siquiera se trata, como ocurría en Sade, de desmontar la estructura del "límite" para franquearlo, ni tampoco de mostrar que existe un "proceder ético", que consiste "en realizar hasta sus últimas consecuencias la asimilación a un mal absoluto, gracias a lo cual su integración a una naturaleza congénitamente mala se realizará en una suerte de armonía invertida" (J. Lacan, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, *op. cit.*, pág. 232). *Baise-moi* no es más que una ilustración de la violencia en estado bruto, de la violencia "necia en el sentido más fuerte, el más grueso, el menos remediable. No la necedad de un defecto de inteligencia, sino mucho peor, la estupidez de la ausencia de pensamiento, y de una ausencia querida, calculada por su inteligencia cruzada" (J.-L. Nancy, *Au fond des images*, *op. cit.*, pág. 38).

12

ACTORES Y ACTRICES PORNO: MOTIVACIONES, SUEÑOS Y DESILUSIONES

Para el domingo tengo un rodaje. Dunill está en la casa, me preparo y lloro. No quiero que me la metan más. La sola idea me hace daño. Quiero recuperar lo que di desde hace años: Yo, Mi Entrepierna, Mi Orgullo. No me queda más que una parcela de cerebro, y quiero conservarla. Lloro, voy a ver a Dunill.

—¡No quiero seguir, siempre me duele, no lo soporto más! Me toma en sus brazos, me aprieta fuerte contra él y me dice:

—Nada me gustaría tanto como que pares, pero ¿de qué vas a vivir?

—El porvenir lo dirá.

RAFFAELA ANDERSON, *Hard*

Enfocar la cuestión de los actores y las actrices que convierten el "porno" en su oficio no significa forzosamente tratar de dibujar un retrato tipo de los "trabajadores del sexo" –como a veces se definen–, ni de resumir y simplificar las razones y motivaciones que los llevan a escoger este tipo de actividad. En toda elección y motivación hay elementos íntimos que van mucho más allá de los gráficos y las curvas que pueden establecerse a partir de una encuesta empírica. Cada actor y cada actriz tiene su propia experiencia, sus propias ambiciones, sus propios sueños. Al mismo tiempo, no carece de interés mostrar que, para hablar de su opción y justificar su proceder evocan cierta cantidad de motivaciones. Sobre todo la esperanza de ganar fácilmente mucho dinero, el deseo de hacerse notar utilizando el cine "porno" como trampolín, las ganas de emplear la sexualidad como un medio de afirmación personal.[1]

1. Para un análisis de los datos empíricos que confirman este tipo de obser-

Como lo cuenta Raffaëla Anderson:

> Bueno, estamos buscando personas que no tengan miedo de desvestirse delante de un objetivo y de hacer cosas con otras personas.
>
> Yo le pregunto a bocajarro, cosa que lo confunde: "¿Cuánto pagan?".
>
> En seguida se relaja. El objetivo es ganar dinero muy rápido, poco importa cómo.[2]

Así es como la joven se une al mundo del "porno", contenta, por lo menos al principio, de poder embolsar "1.500 francos por algunas horas de trabajo"; satisfecha de regresar en taxi; feliz de poder finalmente comprar todo lo que desea. Pero no es más que un engaño. Porque Raffaëla Anderson descubre rápido hasta qué punto ese mundo es "malsano", y cómo toda su vida se reduce progresivamente a una serie de escenas de sexo, una sucesión de rodajes en ocasiones extenuantes: "El Big Boss me pide una doble penetración tradicional: una adelante, otra atrás. En mi carrera lo hice dos veces [...]. El Boss nos pide apenas un minuto en esa posición. Veo estrellas por todas partes. Sé que no voy a aguantar. Y así fue, me desvanecí. Nadie se da cuenta, el Boss me dice que fue genial, me agradece. Justo en ese momento vuelvo en mí. Oigo que dice: 'Pasamos a la eyaculación', y 'bravo, muchachos'. La eyaculación es el momento que todo el mundo prefiere, eso quiere decir que todo ha terminado".[3]

Como ocurre con frecuencia en el mundo del "porno", Raf-

vación remito a Abott, Sharon A., "Motivation for Pursuing an Acting Career in Pornography", en R. Weitzer, *Sex for Sale. Prostitution, Pornography and the Sex Industry*, Londres, Routledge, 2000, págs. 17-34, donde el autor resume los resultados de su tesis de doctorado en sociología, *Careers of Actors and Actresses in the Pornography Industry*, Indiana University, Bloomington. Véase también el interesante trabajo de Morgan, Robin, *Going too Far*, Nueva York, Random House, 1977.

2. Anderson, Raffaëla, *Hard*, París, Grasset, 2001, pág. 10.

3. *Ibid.*, págs. 66-67.

faëla se encuentra prisionera en el interior de un sistema que la "traga". Por lo demás, resulta interesante subrayar que los actores y las actrices pornográficas a menudo se viven como "piezas" de una organización que los "devora". Porque, la mayoría de las veces, los realizadores sólo se interesan en las escenas más o menos "obligatorias" que deben rodar.[4] Por su parte, los productores apuntan sobre todo a la rentabilidad de los films que producen, sin consideración por las condiciones de trabajo de sus empleados y de su estado de salud psicológica y física. Por otra parte, habría que demorarse en el punto extremadamentee delicado que es el del uso de los preservativos. Salvo algunas excepciones, en efecto, los actores y las actrices trabajan sin poder utilizar preservativos. Lo que los expone a toda una serie de enfermedades sexualmente transmisibles, en particular el sida.[5] Los espectadores, por último, sobre todo buscan imágenes capa-

4. "En lo inmediato, tengo que hacer una escena en una piscina, bajo el agua. Hay cables eléctricos por todos lados, aparentemente es peligroso. [...] Cubren la piscina por no sé qué razón. Yo estoy bajo el agua, nadie para socorrerme. Esos pelotudos se niegan a retirar los cables. Si me quedo bajo el agua me ahogo, si salgo me electrocuto. [...] Después de algunos momentos de vacilación, salgo a la superficie [...]. En *off*: 'La hacemos de nuevo'. 'Hubiera podido reventar y lo único que encuentras para decir es 'la hacemos de nuevo' [...]. En este medio son gente seria, tú puedes morirte, y lo único que cuenta para ellos es la escena que no se va a hacer." R. Anderson, *Hard*, París, Grasset, 2001, págs. 194-196. Del mismo modo, como lo narra otra actriz: "Estaba muy enferma. Tenía fiebre y vomitaba. Era un horror. ¡Y nadie fue a buscarme una aspirina! [...] Me sentí humillada, apenas un agujero para la cámara. No era más que un producto". Declaraciones referidas por Ovidia, en *Porno Manifesto*, París, Flammarion, 2002, pág. 195.

5. "El uso del preservativo es un verdadero problema en la profesión. ¿Por qué rodar sin preservativos, a pesar de los riesgos reales, a pesar de las advertencias cotidianas?" R. Anderson, *op. cit.*, pág. 123. Y también, como lo dice Ovidia: "El único punto sensible de mi carrera fue la cuestión del preservativo. Es algo que siempre fue hiriente para mí. [...] Cada vez que me propusieron trabajar sin preservativo, aunque el test HIV fuera obligatorio, siempre lo sentí como si me dijeran: 'Puedes enfermarte, me importa un bledo'". Ovidie, *op. cit.*, págs. 21-22.

ces de excitarlos, y son más o menos indiferentes a la "vivencia" de los actores y actrices.[6]

Pero más allá de las contingencias del rodaje, ¿qué significa una proposición como "ganar dinero muy rápido, poco importa cómo"? ¿Qué lugar ocupa la autonomía en una elección de este tipo? ¿Puede ignorarse que la historia personal de los individuos influye en la manera en que toman sus decisiones? ¿Nos vemos enfrentados con un caso de "venta del cuerpo", o se trata de un comercio diferente, por ejemplo de "servicios sexuales", como se los llama?

El concepto de autonomía individual, tal como a menudo es empleado, no siempre permite dar cuenta de la especificidad dramática de varias situaciones reales donde los individuos se ven enfrentados con opciones complejas y difíciles. Para que una elección sea efectivamente autónoma sería preciso que se realizara sin que las coerciones exteriores influyan al individuo que debe tomar una decisión.[7] Lo que no ocurre con aquel o aquella que vive una situación de desamparo social, económico o psíquico.[8]

6. Como lo dice un consumidor de material pornográfico: "De todos modos, es gente a la que le pagan, que hacen eso por dinero". O incluso: "Las actrices porno probablemente eligieron ese oficio porque era lo único que sabían hacer en la vida. De otro modo, hubieran encontrado otro trabajo. Es evidente que con el tiempo ya no sienten nada".

7. Kant, en un ensayo titulado "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?" (1784), afirma que todo ser humano tiene "vocación de pensar por sí mismo", de juzgar y decidir lo que debe hacer. El filósofo agrega que sería un "crimen contra la naturaleza humana" impedir que la gente acceda a la "Ilustración", vale decir, hacer un "libre uso de su razón". Sin embargo, reconoce la dificultad de ese "libre uso de la razón" cuando uno se encuentra en una situación de ignorancia o de necesidad.

8. Además, creer que existe una barrera infranqueable entre los actos en los que uno da su consentimiento y aquellos en los que no consiente significa no darse cuenta de que la ausencia de consentimiento no resume toda posibilidad de perjuicio, así como la presencia del consentimiento no excluye *a priori* todo perjuicio.

Cuando se borra toda cuestión de privilegios, de dinero o de tiempo, sin ver ya las realidades que impiden que muchas personas elijan efectivamente entre opciones diversas, el discurso sobre la autonomía y la libre elección puede volverse mistificador. Por otra parte, es importante recalcar cómo cierta cantidad de gente que reflexionó en el problema del consentimiento sin limitarse a una concepción meramente formal de la autonomía –y por tanto observaron cómo una decisión puede ser influida por motivos exteriores– olvidan la existencia de las coerciones psicológicas. Pero en ocasiones éstas pesan por lo menos tanto como las de orden físico y material. Así, por ejemplo, Alan Soble afirma que la elección de prostituirse de una mujer no cultivada y sin empleo no es autónoma, y su asentimiento está falseado, a diferencia del de una mujer culta que, cuando decide volverse una *call-girl* de lujo, da un consentimiento esclarecido, sin interrogarse sobre las dimensiones "subjetivas" que pueden influir una elección en igualdad de condiciones que los datos económicos y sociales.[9] Aquí no se trata de sostener que toda opción está determinada por coerciones sino de destacar los factores que, cada vez, entran en juego.[10]

En el caso específico de los actores y actrices, la elección de rodar films X parece emparentarse con una forma de "venta del cuerpo". Pero aquí esta expresión no puede ser tomada al pie de la letra. Es evidente que no se trata de ceder contra retribución un

9. Soble, Alan, *Sexual Investigation*, Nueva York, New York University Press, 1996, pág. 36.

10. Así, algunas feministas norteamericanas como Sandra Bartky y Sheila Jeffreys consideran que por lo menos habría que tomar en cuenta el hecho de que la "psiquis" de las mujeres durante largo tiempo fue "colonizada" por una cultura altamente machista que las trataba como objetos sexuales. Véanse Bartky, Sandra, "Feminine Masochism and the Politics of Personal Transformation", en *Feminity and Domination*, Londres, Routledge, 1990, págs. 45-62; y Jeffrey, Sheila, *Anti-Climax: A Feminist Perspective on the Sexual Revolution*, Londres, The Women's Press, 1990.

miembro o un órgano, ni de alienar definitivamente su cuerpo, como en el caso de los esclavos.[11] Sin embargo, lo que se lleva a cabo es realmente una transacción económica muy particular. Porque si, a diferencia de un/a prostituto/a, un actor y una actriz porno no son pagados para que el cliente "utilice" su cuerpo con el objeto de recibir de él una satisfacción sexual sino remunerados porque "actúan" una relación sexual con una o varias personas, lo que se monetiza, una vez más, es la actividad sexual. Si bien un actor o una actriz no ofrecen directamente su cuerpo a un cliente, ponen su sexualidad y su intimidad a disposición de los espectadores. Su relación, en consecuencia, no es aquí el resultado de un deseo, no es el fruto de un encuentro con "un otro", sino un medio de ganar dinero. Lo que significa que la actividad sexual y finalmente el propio cuerpo son instrumentados. Este último, en su intimidad más profunda, es ofrecido a las miradas; en su apertura al otro, es mostrado; él mismo se vuelve "rentable".

Como lo dice Bataille a propósito de aquella que "vende su cuerpo": "Se ofrece como un objeto. La prostitución propiamente dicha no introduce más que una práctica de venalidad. Por el cuidado que presta a su ornamento, por la preocupación que tiene por su belleza, que su ornamento pone de manifiesto, una mujer se considera a sí misma como un objeto que incesantemente propone a la atención de los hombres. [...] Es el valor de un objeto comparable a otros".[12] Y algunas páginas más adelante añade: "El objeto que la prostitución designa al deseo (de hecho, en sí la prostitución no es más que el hecho de ofrecer al deseo), pero que nos sustrae en la degradación, se propone a la posesión como un objeto bello".[13]

El problema de una actividad sexual monetizada es que el individuo utiliza su cuerpo como un objeto mercantil del que cualquiera puede disponer a condición de pagar, y que por tanto deja de ser aquello por lo cual dos individuos entran en contacto para salir de su soledad estructural: el acto sexual que se realiza pierde así sus características fundamentales, no hay ya algo compartido, ni un encuentro. La prostituta puede vender el acto sexual en la medida en que se "separa" de su cuerpo mediante una operación de cierre al otro que, de hecho, borra su sentido.[14]

El mismo movimiento de separación se encuentra en el acto sexual representado en los films pornográficos: los actores y actrices pueden representar sus papeles porque, como ellos mismos lo dicen, ante la cámara hacen el amor "de mentira". En consecuencia, desde cierto punto de vista es verdad que no comparten su intimidad con "clientes". Sin embargo, al representar un acto sexual fuera del intercambio íntimo y el encuentro auténtico, lo vacían de sentido y tratan a su cuerpo como una simple herramienta, como un objeto que "se explicita únicamente según el contacto instrumental".[15] De tal modo que se encuentran entrampados en una doble coerción. O bien no toman distancia de su cuerpo y de su sexualidad, y entonces viven su oficio con dificultad, hasta el punto de encontrarlo rápidamente insoportable: "Por la mañana te levantas, te metes por enésima vez tu pera de

11. Como lo escribe Ovidia: "Combatir la mercantilización del cuerpo es combatir el hecho de concebir el cuerpo como una mercancía. La expresión 'vender su cuerpo' nos causa mucha gracia: literalmente, vender su cuerpo podría ser vender partes de su cuerpo. Se vende un riñón, un pedazo de hígado... Se hace tráfico de órganos... [...] Los trabajadores del sexo no venden ni su 'alma' ni su cuerpo sino servicios, en igualdad de condiciones como cualquier persona que tiene una actividad remunerada". Ovidie, *op. cit.*, págs. 76-79.

12. Bataille, Georges, *L'Érotisme*, *op. cit.*, pág. 145.

13. *Ibid.*, pág. 157.

14. Como lo dice Pierre Klossowski a propósito de Sade y de su "principio de prostitución universal", prostituirse significa proponerse a la compra: "El esclavo no es un objeto inerte desprovisto de amor propio sino un ser vivo, reducido al estado de objeto cuya atracción consiste en que se encuentra (deliberadamente o no) humillado o es humillable en su dignidad, su integridad [...]. La emoción erótica en Sade se desprende precisamente de la ruptura de esta integridad, por la prostitución voluntaria o forzada". P. Klossowski, *La Monnaie vivante* [1994], París, Éditions Rivages, 1997, pág. 32.

15. *Ibid.*, pág. 34.

lavaje en el culo y limpias el interior. Lo reiteras hasta que esté limpio. Solamente eso ya te hace daño. [...] Tras lo cual te encuentras en un set y chupas, te arqueas. Te tratan de cerda, en nombre de la excitación, y después ¡¿qué más?! Nada vale tanto sufrimiento. Ni siquiera el dinero que ganas".[16] O, durante el rodaje, consideran su cuerpo como un objeto ajeno y el acto sexual como una escena que se actúa sin participar en ella, y entonces se encuentran en una relación de exterioridad a su corporeidad y a su intimidad que difícilmente puede ser recompuesta:[17] transforman así su sexualidad en objeto mercantil,[18] y a su cuerpo en carne para dominar.

Lo que está en juego en la pornografía (así como en la prostitución) es el estatuto del cuerpo y de la sexualidad. La cuestión ética que se plantea es la del "derecho a disponer de su cuerpo". Pero se puede hablar de esto en diferentes niveles. En una acepción minimalista, esta expresión puede designar un derecho que ejercería el sujeto sobre los diferentes elementos de su cuerpo (piénsese aquí en los órganos, en los productos y elementos del cuerpo humano, en las funciones reproductivas). Pero también, en una acepción maximalista, puede significar un derecho a disponer del cuerpo en su totalidad que sólo puede descansar en una representación dualista que hace del cuerpo un instrumento a disposición de aquel que sería su "propietario".

16. Anderson, Raffaëla, *op. cit.*, págs. 179-180.

17. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la *porn star* norteamericana Annie Sprinkle, que progresivamente transforma su existencia en una suerte de "obra" porno, anulando toda distinción entre el teatro y la vida, y poniendo en escena cada acontecimiento de lo cotidiano. Su espectáculo más famoso, *Deep Inside Porn Stars* (presentado en enero de 1984 en la Franklin Furnace Gallery de Nueva York), pone en escena el relato de siete *porn stars* que narran sus impresiones y sus experiencias.

18. "La industria plantea como principio mismo de todas sus iniciativas que todo fenómeno humano, por las mismas razones que todo fenómeno natural, es susceptible de ser tratado como *material explotable*, por tanto *sometible* a las variaciones del *valor*...", P. Klossowski, *op. cit.*, pág. 22.

No obstante, tratarlo como una cosa que se posee en las mismas condiciones que cualquier otro objeto abre la posibilidad de alienarlo por completo. Y esta alienación es también la de la persona, porque lo que se hace a su cuerpo se lo hace directamente a uno mismo, dado que es lo que a cualquiera le permite estar en el mundo y encontrarse con los otros.[19]

A despecho de estas dificultades, cierta cantidad de actores y actrices presentan su elección del "porno" como el fruto de una toma de posición ideológica. Así, la actriz y realizadora Ovidia[20] adopta un punto de vista feminista que reivindica este tipo de elección, en la que el oficio de actriz porno es para ella un medio de afirmación personal. Ella confiesa que, siendo todavía adolescente, se volvió fan de Jenna Jameson, una *porn star* californiana que "exhalaba una gigantesca potencia sexual", y decidió entonces unirse al mundo del X para llegar a su vez a liberar una energía semejante.

A su manera de ver, la actriz porno es el modelo mismo de la mujer libre, una mujer que tiene una idea positiva de su cuerpo y de su sexualidad y que, por ello, es más emancipada que la mayoría de las otras: "Lo que yo llamo potencia sexual es de hecho el carisma. Lo que siempre me pareció impresionante en

19. Para sostener lo contrario habría que abrazar una concepción meramente artificial del individuo, que lo calificaría como un espíritu desencarnado, dotado de un cuerpo como un atributo contingente. Pero este género de posición se opone a la experiencia que cada uno tiene de su vivencia corporal. Cada persona existe en el mundo como ser carnal entre otros seres carnales. Cada uno está estructurado por diferentes tipos de relaciones que mantiene en forma simultánea consigo mismo y con los otros. Y toda relación no puede pasar, ni siquiera producirse, sino a través del cuerpo, que es a la vez lo que una persona *es* y lo que *tiene*. Para un análisis profundizado de este punto, me permito remitir a mi obra *Penser le corps*, París, PUF, 2002.

20. Siendo extremadamente joven, Ovidia ya rodó cincuenta y cinco films pornográficos y realizó tres largometrajes: *Orgie en noir* (Marc Dorcel Production, 2001), *Lilith* (Marc Dorcel Production, 2001) y *Plaisir: mode d'emploi* (Marc Dorcel Production, 2003).

las actrices porno es que tienen mucho carisma en las escenas de sexo [...]. También me parece que exhalan fuerza en el sentido de que van hasta el extremo de su voluntad, a pesar del hecho de que les digan que lo que hacen está mal".[21] Desde este punto de vista, Ovidia defiende una posición que define como "política", según la cual la actriz porno es el símbolo de la posibilidad que cada uno tiene de hacer sus elecciones e imponerlas a los otros, más allá de las coerciones sociales y las convenciones morales.

Para Ovidia, lo que más cuenta es la emoción que un film X puede suscitar en el espectador, emoción que depende de la intensidad con que un actor o una actriz representen sus papeles. Para llegar a eso, los actores deben tener cierto grado de profesionalismo: deben ser capaces de "dominar" su placer ("Una actriz está presente para ayudar en la construcción de un espectáculo. Para construir una falsedad. Y eso se aprende. Una actriz porno no se improvisa"), al tiempo que pueden gozar con total libertad: "Tener un orgasmo es mostrar su verdadera emoción. Es poner verdad en lo falso. [...] Tener un orgasmo en escena es la prueba de una libertad interna".[22]

Por lo demás, para la joven actriz, el objetivo al que debe tender un individuo sexualmente "liberado" es un goce que se encontraría más allá de toda transgresión, ya que, desde su punto de vista, la idea misma de transgresión todavía está ligada a la creencia de que hay límites que no se pueden superar. *Lilith,* el segundo largometraje pornográfico que rodó como realizadora, narra así el recorrido que, para ella, toda mujer debería seguir en un proceso de liberación: el personaje principal, actuado por Liza Harper, es una mujer insatisfecha que progresivamente descubre la posibilidad de desarrollarse sexualmente, liberándose de toda convención y de todo límite.

21. Entrevista con Ovidia realizada por la autora.
22. Entrevista con Ovidia realizada por la autora.

Pero rodar films X, ¿efectivamente acarrea una liberación y un desarrollo personal?

La experiencia individual de cierta cantidad de mujeres que se internaron en este camino pone en duda la dirección indicada por Ovidia. De este modo, ocurre que una actriz deba representar papeles que no necesariamente habría escogido y que los realizadores le imponen por razones comerciales. Como lo refiere John B. Root, realizador francés de films porno, algunas secuencias a menudo son necesarias, y entonces hay que "negociar":

> —Dime, John... En esta escena hay seis muchachos que van a eyacularme sobre el vientre, ¿es así?
>
> —Sí, tú estás acostada de espaldas [...].
>
> —Seis... ¿entonces es como un *gang-bang*? [...] Eso me fastidia... [...] Nunca hice un *gang-bang*, y no quiero hacerlo. Es humillante.
>
> —No comprendo por qué te molesta si no se te ve la cara...
>
> —Ése no es el problema. El problema son los muchachos. Van a estar a mi alrededor, con su pija en la mano. Es como si yo fuera un montón de carne.
>
> —Exacto, querida. Buena observación. Es un poco el sentido de la escena. Machos en celo que se abandonan sobre un pedazo de carne de mujer [...].
>
> Me abstengo de comentarios. No le digo que estoy un poco de acuerdo con ella.[23]

El sueño de omnipotencia de Ovidia parece romperse contra una realidad que impone sus límites allí donde precisamente es la idea de límite lo que es rechazado en nombre de una libertad total. Porque, al tiempo que sostiene que la libertad de una actriz porno nace del hecho de que ella "ya no tiene referencias sobre lo que está bien y lo que está mal", Ovidia está obligada a admitir que, en ocasiones, "hay cosas que son muy violentas y que

23. Root, John B., *Porno Blues*, París, La Musardine, 1999, págs. 55-57.

dejan huellas". La joven mujer que proclama que ella "logra gozar en una libertad total" admite también haber "hecho cosas que jamás haría en privado". Y si finalmente afirma que la pornografía tiene por objeto "político" mostrar cómo la sexualidad se mezcla siempre con la violencia ("confieso sentirme sexualmente atraída por las imágenes fuertes, de potencia. Por la violencia 'guerrera', casi sublime. [...] En la estética nazi había una dimensión sexual innegable"), condena "la obligación de gozar y de tener cierta cantidad de prácticas sexuales".[24]

Al mezclar el "control" y la "falta de toda referencia", la sexualidad y la representación que puede darse de ella, la índole pulsional e instintiva de la pasión y la violencia instituida por todo régimen totalitario, Ovidia, por lo menos en parte, hace su aporte en los discursos ideológicos que hacen del "porno" una instancia de la libertad individual, sin considerar el hecho de que instituye una visión mercantil y fascistoide del cuerpo y del sexo, y concurre a la afirmación de la actividad sexual "como obligación y fealdad".[25]

Una última motivación evocada para escoger este oficio radica en el sueño de cierta cantidad de actores y actrices de utilizar la pornografía de manera "instrumental", vale decir, como un modo de hacerse notar con la intención de pasar del medio restringido del "porno" al mundo del "cine tradicional".

Aparentemente, en ellos no hay una vocación específica por el "porno". Para ellos, no se trata ni de una reivindicación, ni siquiera de un medio de ganar dinero rápidamente, sino de convertirse en *sex-symbols* y de este modo llamar la atención del público. No obstante, una vez que se entró en el circuito del "porno" resulta difícil salir. Por cierto, algunos actores logran cierta notoriedad, se convierten en "estrellas del X", y en ocasiones hasta son objeto de cierto interés mediático. Pero el pasaje de lo "mediático" a la "notoriedad" no es evidente y, la mayoría de las veces, hay que hacerse a los límites de ese pequeño mundo, ya que las puertas del cine tradicional permanecen cerradas.[26]

Como a menudo ocurre en el universo del espectáculo, las esperanzas individuales se ven frustradas. A diferencia del mundo del cine tradicional, sin embargo, las contradicciones parecen más fuertes, ya que las certezas y debilidades de cada uno a menudo se ven exasperadas. Pero aquí el propósito no es emitir un juicio de valor sobre la gente que hace del "porno" su oficio. Como las piezas de un juego de ajedrez, los actores y las actrices evolucionan en el interior de un sistema que, en general, los supera. Se ven tomados en un mecanismo que, al mismo tiempo, transforma el sexo en mercancía y se nutre de sus ilusiones. Por eso, en la medida de lo posible, tratan de defender, de reivindicar o rechazar sus opciones, según su historia personal, según sus propias creencias o convicciones. Lo cual no impide que, voluntariamente o no, y cualquiera que sea el recorrido que los condujo a la industria pornográfica, se inscriben en el campo de una representación que fragmenta la sexualidad, y que es despersonalizante.

24. Entrevista con Ovidia realizada por la autora.

25. Pasolini, Pier Paolo, "Entretien", *Corriere della Sera*, 25 de marzo de 1975.

26. Como lo dice Andschana (actriz porno en 1994-1995): "Hoy las chicas están en el estrellato. Lo que es preciso que las chicas sepan es que está bien ser una estrella y estar en todas las revistas. Pero el día en que se detienen no es fácil volver a ser secretaria o cualquier otra cosa. Siempre hay una persona bien intencionada que le desliza un casete al jefe", palabras citadas por Ovidia, *op. cit.*, pág. 196.

13

¿PUEDE LA IMAGEN "VIOLAR"? PORNOGRAFÍA Y ADOLESCENCIA

Vivimos dormidos en un Mundo que duerme. Pero apenas un tú murmura a nuestros oídos y algo sacude a las personas: el yo se despierta por la gracia del tú. La eficacia espiritual de dos conciencias simultáneas, reunidas en la conciencia de su encuentro, escapa de pronto a la causalidad viscosa y continua de las cosas. El encuentro nos crea: no éramos nada –o nada más que cosas– antes de estar reunidos.

GASTON BACHELARD, prefacio
a *Yo y Tú* de Martin Buber

La imagen, lo experimentamos, es una felicidad, porque es un límite ante lo indefinido, posibilidad de detención en el seno de la agitación: a través de ella nos creemos dueños de la ausencia convertida en forma, y la noche compacta, a su vez, parece abrirse al resplandor de una claridad absoluta. Sí, la imagen es felicidad; pero cerca de ella reside la nada, que aparece en el límite de la imagen, y toda la potencia de ésta, sacada del abismo en el cual se funda, sólo puede expresarse apelando a ella.

MAURICE BLANCHOT, *El espacio literario*

A la pregunta: "¿Puede explicitar la cadena causal que relaciona el consumo de films X con la actitud que se tiene o que se puede tener frente a la sexualidad?", es tan presuntuoso y erróneo responder que no existe ningún lazo como afirmar que la conducta sexual, sobre todo la de los adolescentes, está totalmente determinada por el consumo de films X. En ambos casos se cometería una imprudencia escamoteando la complejidad existencial de la vivencia subjetiva de los individuos. Más cuando el hecho de hablar de la posible influencia de las imágenes

pornográficas sobre el comportamiento de los consumidores acarrea el riesgo de reprochar a las imágenes, no sólo "hacer ver", sino también "hacer hacer", transformando al espectador en "receptáculo pasivo".[1]

Negar la influencia y el impacto que tienen hoy las imágenes sería falsificar la realidad y subestimar un fenómeno bastante importante. Todos estamos rodeados de imágenes, y a menudo, espontáneamente pensamos en imágenes cuando nos vemos solicitados por una palabra, un olor, un encuentro. Con frecuencia, ellas afectan nuestra conducta y nuestra manera de pensar. Sin embargo, conviene no exagerar su importancia, atribuyéndoles una "responsabilidad" cualquiera en los gestos que realizamos o las decisiones que tomamos. La responsabilidad sólo incumbe a las personas: siempre es el individuo quien, como agente moral y actor social, responde acerca de un acto y de sus consecuencias; es él quien, eventualmente, puede ser culpable, cuando actúa de manera perjudicial para el otro. Por lo que respecta a las imágenes, tienen un estatuto diferente: no es posible atribuirles una intencionalidad o una voluntad, ya que una y otra sólo pertenecen a quienes las producen o las crean.

"En francés se dice 'juicioso como una imagen':* pero lo juicioso de la imagen, si realmente es una moderación, también es la tensión de un impulso. En primer lugar es ofrecida y entregada para que se la tome. La seducción de las imágenes, su erotismo, no es otra cosa que su disponibilidad a ser tomadas, tocadas con los ojos, las manos, el vientre o la razón, y penetradas. Si la

1. Como lo escribe Marie-José Mondzain: "Suponiendo que la imagen lleve a la pasividad, ¿cómo puede hacer cometer un acto? Si por el contrario formulo la hipótesis de que no la recibo en forma pasiva, no es ya la imagen la que se encuentra en el origen de mis actos, sino yo mismo en cuanto sujeto libre de mi acción". M.-J. Mondzain, *L'image peut-elle tuer?* París, Bayard, 2002, pág. 24.

* La expresión francesa *sage comme une image*, aquí traducida literalmente, usualmente se traduce: "ser bueno como un ángel, como un pan de Dios, como una estampita"; "ser un santito" [n. del t.].

carne representó un papel ejemplar en la pintura es porque es su espíritu, mucho más allá de la figuración de las desnudeces. Pero penetrar la imagen, lo mismo que una carne enamorada, significa ser penetrado por ella. La mirada se impregna de color, la oreja de sonoridad."[2] Las imágenes nunca son completamente "inocentes": poseen una fuerza considerable y a menudo son capaces de influir a los espectadores. Sin embargo, el lazo que existe entre una imagen y un comportamiento dista de ser causal y necesario. Si así fuera, la respuesta de los espectadores sería del orden de un simple mecanismo automático, excluyendo toda capacidad crítica y toda mediación del lenguaje. Sería creer que los espectadores son completamente pasivos e incapaces de una respuesta específica. Se caería entonces en una visión reduccionista del mundo que borraría toda libertad individual. Lo que equivaldría a atribuir a las imágenes una omnipotencia de la que carecen: cada una, en cuanto tal, es solamente imagen de algo que siempre será "diferente" de su representación.

Al referirse a las distintas actitudes que puede tener un artista respecto de lo real y de su trabajo de representación, René Magritte identifica dos estrategias opuestas: "Por un lado, en resumidas cuentas, la creencia de que el mundo real exterior al pensamiento es un desconocido 'doméstico' que puede ser evocado con ayuda de fórmulas antiguas o nuevas. Por el otro: que lo desconnocido siga siéndolo, porque los destellos de la conciencia no son tomados por fugas fuera del universo mental sino realmente por una visión de nuestra visión mental que hay que transformar".[3] El pintor escoge la segunda actitud, y no deja jamás de considerar un cuadro como la creación de un objeto nuevo, como el medio de transformar los objetos conocidos, al punto de optar por la falsa denominación de las imágenes producidas y por títulos que no son explicaciones de sus cuadros.[4]

2. Nancy, Jean-Luc, *Au fond des images*, *op. cit.*, pág. 26.
3. Magritte, René, *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 1979, pág. 196.
4. "Los títulos son escogidos de tal modo que también impiden situar mis cua-

No obstante, aunque se optara por la primera actitud, más "clásica" y "realista", no se saldría de la imposibilidad de una representación exacta del mundo exterior. Porque, incluso cuando se busca "evocar" lo real, éste, como objeto exterior, sólo puede escapar a su reducción a una imagen.

Lo que una imagen reproduce es siempre un objeto,[5] y para ello sigue cierta cantidad de reglas y normas que definen su estatuto. Así, el punto de vista escogido delimita sus contornos, y permite comunicar a los espectadores cierta visión del mundo. Es la sensibilidad del autor de la imagen la que define el marco y el contexto en cuyo interior es restituido el objeto. Finalmente, la realidad nunca puede ser representada "por completo", vale decir, en su totalidad: la imagen siempre permanece atada a la subjetividad de quien la "produce", y se encuentra limitada en el espacio y en el tiempo; en un momento determinado refleja datos particulares de lo real. Por lo demás, si la realidad pudiera ser representada en su totalidad, esta representación la reemplazaría y el espectador ya no tendría ningún margen de maniobra.

En efecto, el que mira una imagen en general puede conservar

dros en una región tranquilizadora que le encontraría el desarrollo automático del pensamiento. [...] Los títulos deben ser una protección suplementaria que desalentará toda tentativa de reducir la poesía verdadera a un juego sin consecuencias." R. Magritte, *op. cit.*, pág. 110. Y también: "Un objeto no depende tanto de su nombre como para que no se le pueda encontrar otro que le convenga más. Hay objetos que se abstienen de nombres. Una palabra en ocasiones sólo sirve para designarse a sí misma. Un objeto encuentra su imagen, un objeto encuentra su nombre. A veces, la imagen y el nombre de ese objeto se encuentran". *Ibid.*, pág. 121.

5. Como lo dice Jean-Luc Nancy: "Lo distinto está lejos, está en oposición a lo cercano. Lo que no está cercano puede ser separado de dos maneras: separado del contacto o bien de la identidad. Lo distinto es distinto según las dos maneras. No tiene puntos de contacto, y es disímil. Así es la imagen: debe estar separada, puesta afuera y ante los ojos (es por tanto inseparable de una cara oculta, de la que no se separa: la cara oscura del cuadro, su cara subyacente, hasta su trama o su soporte), y debe ser diferente de la cosa. La imagen es una cosa que no es la cosa: esencialmente, se distingue de ella". J.-L. Nancy, *op. cit.*, págs. 12-13.

una distancia y tomar posición respecto del objeto representado. Por eso es capaz de interpretarla y reinventar lo que ella muestra. Su relación con lo que observa no está completamente limitada por lo que ve. "En nuestra relación con las cosas, tal y como está constituida por la vía de la visión y ordenada en la figura de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite de capa en capa, para ser allí en cierto modo eludido. Eso es lo que se llama mirada".[6]

En una representación, el objeto nunca es completamente transparente. Siempre queda algo de él que se mantiene afuera y hace que ésta no lo "trague", no lo destruya. Pero esa distancia entre la representación y el objeto representado no sirve únicamente para el "mantenimiento" del objeto, también es importante para el espectador. Sólo a partir de esta distancia el que mira puede encontrar su lugar ante el objeto representado y acceder al nivel de la simbolización: puede imaginar e inventar lo que la imagen no muestra; puede adivinar lo que permanece oculto y constituye la opacidad intrínseca de lo que es mostrado. Esto es lo que funda en general las imágenes artísticas, incluso cuando se refieren a la sexualidad y pretenden ser explícitas.

También en este último caso, las imágenes poseen cierta cantidad de características que impiden que el objeto se vuelva transparente y, por lo tanto, desaparezca. No niegan la existencia de límites que obstaculizan una visión "completa" de los objetos representados: aquellos exteriores a los rebordes de un cartel o de una tela o aquellos interiores opuestos por la opacidad del objeto representado. Entonces al espectador le resulta posible ir más allá de lo que ve y simbolizar lo que no logra ver. Es esta opacidad la que suscita la imaginación y la creatividad de los espectadores, y los obliga a seguir las "prolongaciones invisibles" del objeto, sobre todo cuando el artista deja voluntariamente abiertos intersticios que provocan la mirada e invitan al

6. Lacan, Jacques, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Éditions du Seuil, 1973, cap. IX.

espectador a infiltrarse en ellos, cuando la imagen se propone explícitamente como un "lugar de paso", es decir, como si tradujera en lenguaje figurado un contenido que no se limita a lo que se da a ver.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando una imagen supera el marco de la representación clásica, y pretende decir la totalidad de lo real? ¿Qué pasa cuando es obscena y, en cuanto tal, busca suprimir todo espacio de mediación del lenguaje y de lo simbólico?

Sin querer simplificar en exceso, podemos expresar la hipótesis de que la abolición de la distancia espectador/imagen pone al que mira en situación de "impotencia": pierde la capacidad de simbolizar, o sea, de pensar, de juzgar, y de comprender que la realidad no se reduce a lo que se muestra.[7] El hecho de "verlo todo" y "saberlo todo" impide acceder a lo que puede existir más allá de lo que es expuesto, porque la imaginación no puede ya poner distancia de las representaciones puesto que supuestamente todo es visto y sabido.

Aquí es donde nace la obscenidad, ya que el objeto es completamente fagocitado por la imagen, mientras que el espectador se encuentra en una suerte de "ineptitud simbólica", prácticamente "obligado" a adherir a la visión que se le da y en la imposibilidad de posicionarse subjetivamente respecto de ella.

Esta situación es exactamente la que producen las representaciones pornográficas. Es la imagen misma de sus abrazos más secretos lo que cada uno es invitado a mirar desde el exterior. Sus sueños y fantasías son puestos en escena, y así el espectador se encuentra despojado de su subjetividad y de su singularidad: la representación objetiva de los seres reemplaza la evocación de su presencia; la economía general del deseo es reducida al funcionamiento pulsional de los órganos; el goce del consumo obstaculiza la intimidad y la dicha del compartir; por último, "el deseo

7. Sobre este punto, véase M.-J. Mondzain, *op. cit.*, pág. 29.

del otro se transforma en una sideración que congela el movimiento de la esperanza".[8]

Por otra parte, al exhibirse a la vez como una ficción y como una representación fiel de la realidad, la pornografía confunde voluntariamente toda referencia y crea un conjunto homogéneo imagen-real que aniquila la realidad. En efecto, por un lado, todo film pornográfico, como objeto cinematográfico, tiene que ver con la ficción: pone en escena situaciones no reales, porque los actores y las actrices representan los papeles que les asigna el realizador. Pero por el otro, las relaciones sexuales efectivamente ocurren, no son simuladas, y son filmadas de manera casi quirúrgica. Todo apunta a mostrar que el acto es "real", que la penetración es "verdadera", que el goce de los actores no es una apariencia, ya que la eyaculación exterior es justamente la prueba. Todo está construido para que el espectador tenga la sensación de estar presente y de que él también participa en los intercambios sexuales.

Las representaciones pornográficas juegan con la ilusión, porque no puede decirse que los actores y actrices realmente estén viviendo una historia y haciendo el amor. Pero simultáneamente apuntan a reproducir "con fidelidad" la realidad, y pretenden mostrar lo que es un acto sexual mediante una acumulación obsesiva de detalles.

Ellas sobreexponen el cuerpo ofreciéndolo a la cámara y a las miradas de los espectadores en toda su desnudez, sin dejar a menudo en el cuadro, como lo exige el género, más que una zona erógena o una penetración. Al mismo tiempo lo borran, mostrándolo como carente de todo misterio y toda intimidad. Y esto en un movimiento continuo que deja al espectador sin ninguna referencia y en una confusión completa, reforzada por la excitación, real, que esas imágenes producen sobre quien las mira.

8. Vasse, Denis, *La Chair envisagée*, París, Éditions du Seuil, 1988, pág. III.

Las imágenes pornográficas jamás son el soporte de un intercambio hablado y de un relato. Ofrecen la inmediatez del acto en un presente inmóvil que no conoce ni pasado ni futuro. Muestran la totalidad del gesto, sin remitir a otra cosa. Disuelven toda invisibilidad y todo misterio al focalizarse sobre partes del cuerpo que ya no remiten a ninguna unidad.

A diferencia de las imágenes eróticas, que traducen una emoción y la proponen a los espectadores, inscribiéndose en un relato del que forman parte, las representaciones pornográficas se ubican "fuera de todo contexto" y, literalmente, son *sensacionales*. El acto expuesto no está sometido a ninguna narración, a ningún montaje: el espectador no está invitado a buscar una significación, un sentido, un mensaje, a seguir una historia. Más allá de un comienzo y un fin, toda posibilidad está cerrada a la imaginación. El espectador es transformado en un objeto pasivo, un simple receptor de estímulos. Está obligado a atenerse a lo que es mostrado, sin poder elaborar jamás lo que se da para ver.

Estas imágenes son sensacionales en el hecho de que apuntan a la excitación del consumidor: "Ya sea uno joven o viejo, adolescente, hombre o mujer, la pornografía es una incitación directa a la masturbación".[9] El punto de mira es el órgano, y no el individuo, que, perdido en el placer orgánico, pierde la capacidad de poner en acto un proceso de simbolización, de dejarse tocar por la emoción, de identificar su deseo. El consumidor permanece focalizado sobre las imágenes que ve y las *sensaciones* que proporcionan, al tiempo que permanece separado de sus *emociones* y, por consiguiente, de los otros, hasta la disolución de toda relación con el otro. Nagisa Oshima, el realizador del film *El imperio de los sentidos*, dice: "El que va a ver un film 'pornográfico' no lo mira con el objeto de prepararse para realizar un acto sexual. Es el hecho en sí mismo de ver ese film lo que constituye para el espectador un acto sexual".[10] Cosa que en general se verifica.

9. Lawrence, David H., *Pornographie et obscénité*, *op. cit.*, pág. 28.

10. Comentario referido por J.-M. Hirt, "Le cinéma de la mise à nu", en *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 29, 1984, págs. 249-268.

¿Qué ocurre cuando los adolescentes miran este tipo de imágenes? ¿Pueden tenerlo todo en cuenta? ¿Distinguen la realidad de la ficción? ¿Comprenden que el acto sexual no se reduce a una serie de gestos mecánicos que borran la subjetividad de los individuos? ¿Pueden verlo "todo"?

En un breve relato, *A Letter of the Time*, la escritora Alice Walker pone en escena a un docente que quiere explicar a sus alumnos la significación de la esclavitud y el valor de la literatura sobre ese tema, invitándolos a imaginar lo que habría podido significar para ellos el hecho de ser un esclavo o un amo. Justo antes del fin del curso, los adolescentes son convocados para mirar un documental sobre el sadomasoquismo, que presenta a un "ama" blanca con "esclavos negros": "Todo lo que yo les había enseñado –comenta el personaje del relato de Alice Walker– fue trastocado por esas imágenes, y tuve que reflexionar en las dificultades con que tropezaban para salir de los estereotipos, para combatir los prejuicios, para ponerse en lugar de los esclavos... Y todo eso para ver que sus esfuerzos eran de improviso ridiculizados y trivializados. Y esto únicamente porque dos mujeres ignorantes insistían en su derecho a poner en escena su fantasma, un fantasma que, sin embargo, todavía hace temblar de miedo el corazón de los negros".[11]

Llegamos a la edad adulta con cierto caudal de imágenes sexuales y románticas a partir de las cuales comenzamos a construir nuestras relaciones. De *Blancanieves* a *Cenicienta*, de *Lo que el viento se llevó* al *Último tango en París*, los cuentos de hadas y los films ofrecen una suerte de educación, informal pero importante, sobre la manera en que los hombres y las mujeres pueden vivir sus relaciones sexuales, amorosas y sociales. Y los

11. Walker, Alice, "A Letter of the Time, or Should This Masochism Be Saved?", en R. R. Linden, D. R. Pagano, D. E. Russel, S. L. Star, *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis*, East Palo Alto, California, Frog In The Well, 1982, pág. 207.

adolescentes están particularmente a la expectativa de imágenes e historias que puedan informarles sobre la manera en que uno puede "acercarse" y "tocar" al otro. Por lo demás, es en el momento de la adolescencia cuando las chicas y los varones, cada uno a su manera, comienzan a manifestar a la vez una búsqueda de independencia y de autonomía respecto de sus padres, un miedo y una fragilidad extremas ante su desarrollo psíquico y físico, y una duda sobre su capacidad para establecer relaciones con los otros.

Se interrogan acerca de su identidad y a menudo se ven confundidos por las transformaciones de su cuerpo y sus primeras emociones. Es el momento del descubrimiento del amor, con todo lo que esto implica de curiosidad y de deseos, de fantasías y de sueños, de placer y de decepciones. Para equilibrar el temor a una pérdida de "dominio" sobre su cuerpo, a menudo manifiestan una suerte de necesidad de ascendencia sobre el otro, como si éste pudiera ofrecerles un equilibrio que se les escapa. El encuentro sigue siendo primordial, y, a despecho de todo cuanto puedan conocer hoy del otro sexo, las chicas y los varones son un misterio unos para otros.

Para aquel que la atraviesa, la adolescencia es un período de inmensa riqueza, pero también de gran fragilidad, caracterizado por un hervidero de energía y por sentimientos a menudo intensos. El adolescente experimenta emociones, sensaciones desconocidas, atracciones y repulsiones que con frecuencia encuentran su origen en el despertar de la sexualidad. Es el momento de las preguntas y de la búsqueda de respuestas. Cada uno se descubre semejante a los otros y diferente a la vez, y a menudo aterrorizado por esa diferencia y el miedo a alejarse de la "norma".

En general, los varones se sienten más animados por las ganas de pasar al acto para verificar si lo logran, para hacer sus pruebas. Por lo que respecta a las chicas, por el contrario están más en la seducción, la búsqueda de sentimientos, la complicidad, para asegurarse de que son capaces de gustar, sin desear realmente ese pasaje al acto. Desde su nacimiento, los varones

conocen sus órganos genitales externos, la mayoría de las veces tienen una imagen positiva de ellos, descubren el placer por la masturbación y quieren conocer el de la penetración. Las chicas, en cambio, están y frecuentemente permanecen en la ignorancia de sus órganos genitales.[12]

A menudo, los adolescentes se ven enfrentados con las representaciones pornográficas antes incluso de su primera experiencia amorosa, por inocente que sea. Según las declaraciones de jóvenes de dieciéis o diecisiete años,[13] es raro que no hayan visto imágenes pornográficas antes de los trece años, ya sea gracias a un casete de video prestado por un amigo e intercambiado en la escuela o por azar durante una velada en casa de amigos, o en Internet. La edad varía según el medio de pertenencia y el grado de cultura. A menudo la reacción depende de la educación o del sexo, del entorno familiar o de la "palabra" con que los adultos pueden haber acompañado o no esas imágenes. Los "fanáticos" no son cuantiosos, a pesar de lo que se tiende a creer. En ocasiones hablan de asco, de excitación, de una mezcla de culpabilidad y placer, pero también de indiferencia. No obstante, poniendo aparte a quienes ya tuvieron experiencias sexuales y progresivamente aprendieron a discriminar, son numerosos los adolescentes (chicas y varones mezclados) que tienden a creer que las imágenes pornográficas reproducen con exactitud la realidad de las relaciones sexuales, al punto de considerar ese género de productos como una fuente de conocimiento en ese terreno.

Cierta cantidad de ellos creen que las representaciones pornográficas enseñan los gestos que "hay que" hacer y las técnicas

12. Véanse Picod, Chantal, *Sexualité: leur en parler, c'est prévenir*, París, Érès, 1994; Poilpot, Marie-Paule (dir.), *Un nouvel âge de la vie: le temps de la post-adolescence*, París, Érès, 1999.

13. Las consideraciones sobre los adolescentes y sus reacciones ante las representaciones pornográficas son el fruto de cierta cantidad de entrevistas con adolescentes (16-19 años) llevadas a cabo en colegios franceses (en París y en Provenza), con ayuda de un médico escolar, el doctor Claude Rozier.

que "hay que" emplear; que esas imágenes informan acerca del placer que se da y se recibe y acerca de las reacciones de los hombres y las mujeres; que los films X representan un instrumento que la sociedad ofrece para la educación sexual de todos.

Es así, finalmente, como muchos adolescentes se "forjan" una imagen bastante confusa de la sexualidad y de las relaciones íntimas entre los integrantes de una pareja. En efecto, ¿cómo conciliar el hecho de reconocer que en ocasiones la imagen de la mujer y del hombre dada por las representaciones pornográficas sea "degradante" y la idea de que, para poder "gozar" de la sexualidad, "hay que hacer como los actores y las actrices"?

Sin simplificar en extremo, pueden deslindarse cierta cantidad de actitudes que manifiestan los adolescentes ante la pornografía.[14] Por lo que respecta a las chicas, es bastante raro encontrar una adolescente que declare que le gusta la pornografía. Las palabras que se repiten con más frecuencia la califican de "repugnante", "degradante" o "asquerosa". Las chicas reconocen haber mirado films X por azar o arrastradas por amigos, en ocasiones hasta por curiosidad, pero, en general, dicen que no quisieron repetirlo.[15] Si se las deja hablar se comprueba que las razones de esa repugnancia no son sistemáticamente las mismas. La mayoría de las adolescentes relacionan su rechazo de la pornografía con la imagen envilecedora que se da de la mujer, al punto de temer que ésta engendre entre los varones una actitud de desprecio y violencia para con ellas.[16] También encontramos

14. No se trata aquí de presentar un cuadro exhaustivo. El hecho de hacer una distinción entre las chicas y los varones, por ejemplo, no excluye, por lo menos en principio, la existencia de actitudes totalmente específicas que no se inscriben en el interior de esta clasificación.

15. A la pregunta: "¿Tuvo ya oportunidad de mirar imágenes pornográficas?", las respuestas de las chicas a menudo fueron: "Sí... un poco, pero nunca hice nada para mirarlas"; "Sí, me ocurrió por azar"; "Sí, pero era con unos amigos. Me invitaron y querían ver eso. Pero era feo, asqueroso".

16. Maud, una jovencita de quince años, encuentra la pornografía muy peligrosa, porque da una "mala imagen de la mujer": "La pornografía incita a los varones a no respetar a las chicas. Les pone en la cabeza ideas extrañas, y después no piensan en otra cosa más que en eso".

cierta cantidad que explican su repulsión como una reacción ante "la intimidad develada", al tiempo que, sin embargo, consideran tales imágenes como una representación exacta de la realidad sexual. Por eso, algunas consideran que la pornografía es útil y debe ser mirada por los varones para que descubran cómo "hay que hacer" y luego puedan enseñarlo a las chicas.[17]

La mayoría de los varones, en cambio, no consideran la pornografía como algo "asqueroso". Al lado de los que la miran por curiosidad o para hacer como los otros,[18] al tiempo que están seguros de que la sexualidad no es la que presentan esas imágenes,[19] hay muchos que ven en ella una ocasión de "aprender" y la consideran como una "iniciación".[20] A menudo la actitud es otra cuando efectivamente vivieron experiencias sexuales, y de este modo se dieron cuenta de que "de hecho las cosas son completamente diferentes". Pero cuando no ocurre eso –y en ocasiones incluso después de haber pasado al acto–, a menudo tienen tendencia a creer que la pornografía reproduce la realidad, los deseos de las mujeres y el placer de los hombres. Lo que no deja de implicar dificultades, sobre todo si creen en la necesidad de un buen desempeño y si comparan su aspecto físico con el de los actores. Porque el verdadero problema planteado por estas re-

17. Así es como Juliette (16 años), está convencida de que la pornografía "permite que los varones se informen sobre el sexo. Es necesaria para que pueda haber sexualidad".

18. A la pregunta: "¿Tuvo ya oportunidad de mirar imágenes pornográficas?", por lo general las respuestas de los varones fueron: "Normal. Como todo el mundo".

19. Como lo dice Marc (16 años): "Al principio yo no sabía cómo ocurría en la realidad. Después, cuando ves cómo son las cosas, comprendes que es demasiado desfasado... Nada de sentimientos, ninguna historia... Siempre igual".

20. Según Michaël (15 años) y Vincent (17 años), por ejemplo, la pornografía permite ver "cómo es la sexualidad", aprender "las diferentes prácticas" y comprender "cómo hacer gozar a una mujer".

presentaciones es la presión que ejercen sobre el imaginario de los adolescentes, a tal punto que a menudo se ven "arrinconados" en un conjunto de estereotipos y modelos que reducen el acto sexual a lo que es actuado por los actores y las actrices pornográficos.

Sin pretender que, debido a la pornografía, los adolescentes crean que es "normal" eyacular fuera del cuerpo de la mujer, que ésta goce recibiendo la esperma sobre la cara, que adore ser sodomizada o doblemente penetrada, o que el placer sexual esté ligado a interminables idas y vueltas, sin embargo no es posible trivializar completamente el efecto de las representaciones que propone. Si esas imágenes no tuvieran realmente ningún impacto, no serían tan consumidas. El problema esencial es que a menudo la pornografía sirve de "iniciadora" sexual a muchos adolescentes. Es frecuente oír comentarios del tipo: "Es evidente que la pornografía no tiene nada que ver con la 'verdadera sexualidad', porque ahí no se encuentran sentimientos, pero por lo que respecta a los gestos y los actos, nos enseña cómo hacer"; o incluso: "Con mi novia nunca voy a hacer algunas cosas, pero si una chica 'me calienta', si es una 'chica fácil', entonces puedo hacer esas cosas".

Y esto llega hasta el hecho de creer que una adolescente que se hace *"tourner"*[21] se lo tiene merecido, porque "una chica que se respeta" no se viste con minifalda, que es el estereotipo de la vestimenta de las actrices pornográficas.[22]

21. Expresión utilizada por los adolescentes para referirse a una chica que "participa" en una "*tournante*", que padece entonces una violación colectiva.

22. Como lo dice Juliette (16 años): "Si las chicas se visten de manera insinuante y provocan a los muchachos, es normal que se hagan violar... Una chica no debe exagerar". Y también, como lo recalcan Bernard (18 años) y Christophe (17 años): "Hay chicas que aceptan cualquier cosa. Lo hacen comprender y se dejan hacer... Si tuvieran un poco de autoridad, creo que no habría *tournantes*". Por lo que respecta a Alexandre (17 años), él cree que el hecho de mirar films X incita a los varones a participar en las *tournantes:* "Cuando hay muchachos que hacen *tournantes* es porque vieron imágenes pornográficas. Allí es donde se aprende cómo hacer, las posiciones, cuántos varones sobre una chica...".

23. Morel Cinq-Mars, José, *Quand la pudeur prend corps*, *op. cit.*, pág. 265.

"Un niño que se deja solo ante films X de la televisión o de un video no está por fuerza informado: ver no es comprender. E incluso cuando parece manejar precozmente un vocabulario sexual bastante elaborado, nada dice que domine su significación."[23] En efecto, el "saber" en materia sexual no se corresponde siempre con una "suma" de conocimientos: conocer del exterior los "gestos", los "movimientos" y las "posiciones" no permite acceder al misterio de la sexualidad y a sus múltiples aspectos. Además, las representaciones pornográficas pretenden echar luz sobre la sexualidad sin tomar en cuenta lo experimentado por los jóvenes, imponiéndoles una visión del individuo y del cuerpo que evacua la cuestión del deseo, y reduciendo el encuentro sexual a un "desempeño", a una simple enumeración de actos y técnicas más o menos sofisticadas, a una suerte de "partido" donde los individuos son reducidos a cosas "apropiables".

En principio, un adolescente puede verlo "todo", a condición de haber tenido la posibilidad de construir su lugar de espectador, cosa que requiere tiempo. Toda imagen tiene la capacidad de emocionar, y las emociones provocadas por una ficción pueden alejarse provisionalmente de la realidad exterior y a la vez permitir que quienes las experimentan accedan a la "realidad" de su intimidad. Así, mientras lo real objetivo resulta puesto entre paréntesis, la parte interior de cada uno puede encontrar su lugar y afirmarse como punto de referencia para construir su subjetividad. Sin embargo, cuando se mantiene la confusión entre ficción y realidad, como se produce con las imágenes pornográficas, a menudo es esa realidad interior la que es malograda o borrada: las reacciones presentadas sobre la pantalla reemplazan a las del sujeto que mira.

"Aunque al principio no se sepa cómo hay que hacer –dice una adolescente de dieciséis años–, eso viene naturalmente cuan-

do dos personas están muy cerca una de la otra." En el momento del encuentro, cada uno se mide siempre consigo mismo y asume riesgos. Se descubre al mismo tiempo que descubre a su compañero. Inventa sus caricias y sus gestos escuchando la respuesta del otro, en función de lo que él mismo da. Aun cuando, al principio, no sepa cómo hacer. Por eso, mirar imágenes pornográficas para "aprender" implica el riesgo de desestabilizar y falsificar ese encuentro con el otro borrando toda dimensión de misterio, de asombro y de sorpresa. De ello puede resultar una incapacidad para manejar sus reacciones y hacer frente a las respuestas del otro a partir del momento que salen de los esquemas "registrados". Esta pseudo "iniciación" también puede interferir con el pasaje de la adolescencia a la edad adulta, que se hace por etapas sucesivas, según un proceso lento y complejo. Por último, existe el peligro de ver nacer una hostilidad respecto de un real que "resiste" y no se presenta como se lo esperaba.[24]

24. Desde este punto de vista, la idea según la cual la pornografía permitiría vivir la sexualidad sin culpas, mostrando la posibilidad de determinados gestos y actos, no toma en cuenta ni el hecho de que la sexualidad jamás es el fruto de un aprendizaje del exterior ni de que dichas imágenes tienden a borrar toda subjetividad reduciéndola a un acoplamiento y una serie de gestos impersonales. Y esto es cierto tanto en el caso de la pornografía homosexual como heterosexual. Porque, si para los jóvenes homosexuales el trabajo de aceptación de su orientación sexual sin duda es más complicado y, en ocasiones, dramático, la pornografía no es el medio conveniente para vencer la angustia. Hasta puede engendrar el sentimiento de que la única manera de vivir una sexualidad homosexual es adaptarse a los modelos pornográficos. Una cosa es mostrar que la homosexualidad no impide la posibilidad de vivir de manera dichosa, como lo hacen cierta cantidad de relatos escritos por homosexuales, por ejemplo Pier Vittorio Tondelli –véanse en particular: *Les Nouveaux Libertins* (1980), París, Éditions du Seuil, 1987; *Chambres séparées* (1989), París, Éditions du Seuil, 1992–. Y otra encerrar la homosexualidad en las representaciones pornográficas ("para los varones, a falta de *partenaires* y a menudo en medio de la confusión, hasta la vergüenza y la culpabilidad inspirada por ese deseo diferente de la norma que se representa ampliamente un poco en todas partes, la imagen pornográfica primero puede alimentar el imaginario masturbatorio y luego, poco a poco, permitirle pensar que su sexualidad existe porque da lugar a representaciones". R.-P. Leraton, *Gay Porn*, París, H & O Éditions, 2002, págs. 14-15).

CONCLUSIÓN

Por lo tanto, me atendré a la experiencia común y provisionalmente diré: donde siento es allí donde estoy. Y estoy no menos inmediatamente en la punta de mis dedos que en mi cabeza.

EMMANUEL KANT, *Rêves d'un visionnaire expliqués par des rêves métaphysiques.*

Nuestro objetivo era exponer cómo y por qué las representaciones pornográficas de la sexualidad ponen en escena una visión instrumental del ser humano a través de la afirmación de un dispositivo despersonalizante y la incapacidad de tomar en cuenta la dimensión del deseo. En cierto modo, se trataba de verificar la observación de George Steiner: "Me esforcé por determinar la relación que puede existir entre el envilecimiento del individuo por la pornografía y la violación, y el anonimato infligido por el régimen totalitario cuya expresión concisa y lógica es el campo de concentración. A mi juicio, la pornografía y la dictadura establecen un sistema de fuerzas que atenta necesariamente contra toda vida privada".[1] Hemos mostrado cómo, en la pornografía, el cuerpo se ve reducido a un conjunto de "fragmentos", y la persona es lastimada y despojada de su individualidad.

A todo lo largo de esta obra hemos visto que, en la pornografía, el deseo daba paso al consumo, la libertad a la servidumbre, lo imaginario al voyeurismo. Hemos tratado de localizar los rasgos más característicos de la pornografía clásica y de poner de

1. Steiner, George, *Langage et silence*, París, Éditions du Seuil, 1949, pág. 92.

manifiesto su exacerbación en las representaciones pornográficas contemporáneas. Los argumentos, cinematográficos o novelescos, se apoyan en una imaginería finalmente muy pobre, en la que se repiten de manera recurrente los temas del castillo, la máscara, las relaciones de dominación y sumisión, recurriendo incluso, en cierto tipo de producciones, a los pares amo/esclavo y verdugo/víctima. Por lo demás, estas representaciones retoman elementos de la estética fascista y nazi para poner en escena el culmen de la despersonalización. Lo que conduce a pensar que aquí encontramos en obra, por lo menos desde un punto de vista simbólico, una lógica comparable a la que había posibilitado la experiencia de los campos de trabajo nazis, donde los detenidos, reducidos a "cosas", eran despojados de su forma humana, de su singularidad, de su unicidad.

Por supuesto, cuando uno se interroga acerca de la pornografía, se habla de representaciones que "simulan" la realidad y no de la propia realidad. No obstante, dichas imágenes ilustran situaciones donde el individuo se ve reducido a ser un objeto de dominio y apropiación violenta. De este modo duplican "realidades" que fueron y siguen siendo realmente perjudiciales para el individuo. Como lo escribe Sarah Lucia Hoagland: "Creer que escenas como las que reproducen la dialéctica nazi/judío o amo/esclavo (y que por lo tanto se presentan como una suerte de parodia del holocausto y de la esclavitud) no tienen influencia sobre la realidad significa no comprender algo fundamental: hacer la parodia de una institución cualquiera significa permitir que el nazismo no desaparezca, ya que su lenguaje y sus códigos todavía pueden ser utilizados. Al punto de permitir que aquellos que aún están fascinados por el fascismo o el nazismo tengan a su disposición el contexto imaginario y lingüístico necesario para la afirmación y el desarrollo de sus ideas. Este tipo de representaciones alimenta las ideas nazis".[2]

2. Hoagland, Sarah L., "Sadism, Masochism and Lesbian-Feminism", en R. Linden, D. R. Pagano, D. H. Russel y S. Leigh Star, *Against Sado-Masochism: A Radical Feminist Analysis*, East Palo Alto, California, Frog In The Well, 1982, pág. 159 (citado en A. Soble (ed.) *The Philosophy of Sex* (1980), Totowa NJ, Rowman & Littlefield, 1998, págs. 203-204).

Por eso, sin querer "dramatizar" a cualquier precio el impacto de las representaciones pornográficas y su influencia sobre la conducta de los espectadores/consumidores, quisimos insistir en el hecho de que su "poder liberador" no era más que un engaño. En efecto, tales imágenes borran el hecho de que existen diferentes maneras de vivir su propia sexualidad y remiten de manera sistemática a una elección de objetos sexuales fijos y definitivamente adquiridos.[3] Y esas representaciones pretenden regular, en lugar del individuo, la cuestión sutil del equilibrio siempre inestable entre "pulsión de vida" y "pulsión de muerte". Al reducir la sexualidad a un intercambio casi mercantil de gestos y prácticas que adquieren sentido en un contexto de dominación, la pornografía arruina la posibilidad para cada uno de vivir el encuentro sexual como un instante de autenticidad y participación.

¿Cómo concluir entonces este viaje en el "mundo pornográfico"? Cuando un trabajo concluye, difícilmente se pueda tener la pretensión de haber encarado todos los problemas y todas las cuestiones planteadas por el objeto de estudio. Sólo puede escogerse cierta cantidad de puntos por analizar. Sólo puede desarrollárselos a partir de un bagaje de premisas teóricas.

3. Véanse las conclusiones a las que llega René-Paul Leraton en su trabajo sobre la pornografía homosexual: "Aunque el *gay porn* funciona en otros niveles que el porno heterosexual, puede estimarse que hoy la mayor parte de los films pornos gay se han vuelto paradójicamente una máquina para celebrar el predominio de la heterosexualidad. Los papeles de los personajes son exactamente definidos: el activo dominante es heterosexual o da todos los signos posibles de identificación. El pasivo es un homosexual que satisface, que 'vacía' al hétero que anhela el goce. [...] Después de todo, como la prostituta frente al hombre heterosexual, el homosexual siempre está disponible y, además, tiene la ventaja de ser gratuito. Ahora una gran cantidad de *gay porn* juegan sobre este esquema". R.-P. Leraton, *Gay Porn*, París, H & O Éditions, 2002, págs. 102-103.

Desde ese punto de vista, este libro no apuntaba a "moralizar" ni a "definir el bien y el mal" sino a mostrar los desafíos éticos que sustentan las representaciones del cuerpo humano y de la sexualidad. Se inscribe en el interior de una construcción más amplia, es una etapa en un viaje intelectual que, desde hace cierta cantidad de años, nos lleva a revisitar los lugares donde se arraiga la subjetividad. En esta perspectiva, el objetivo era mostrar cómo las representaciones pornográficas ocultan –queriendo exponer– y borran –queriendo exhibir– la complejidad y la riqueza de la sexualidad humana. Porque, en la realidad, las relaciones no se reducen a un simple entrelazamiento de los cuerpos. Por el contrario, instalan dispositivos sutiles que se abren a los deseos, las necesidades y, más generalmente, a la falta, la que permite que el sujeto salga del registro del dominio y de la omnipotencia fantasmática.

Por lo que respecta a la escena pornográfica, está desprovista de toda complejidad psíquica y trivializa la relación con el otro. No encontramos en ella ninguna ambivalencia verdadera, ningún deseo, ninguna angustia, ninguna culpabilidad. Nada es misterioso. Nada es ni siquiera inquietante. Todo es mecánico y está reducido a una actuación compulsiva, a un proceso de disolución de la subjetividad. La pornografía barre la oscuridad inherente a la sexualidad humana y el hecho de que ella se construye alrededor de la tensión entre la tendencia a "apropiarse" del objeto del deseo –que depende del registro de la pulsión de vida (porque ante todo apunta a unirse a él)– y la tendencia a "destruirlo", que es del orden de la pulsión de muerte. Desde este punto de vista, no sólo la pornografía dista mucho de explorar el campo de la sexualidad –como lo hace el erotismo–, sino, sobre todo, dice adiós al deseo mediante la valorización de una visión instrumental del hombre y, finalmente, por la disolución de la idea misma de ser humano.

Vivir su sexualidad implica, por parte de cualquiera, una toma de conciencia de su condición humana, un reconocimiento de su fuerza, de su fragilidad, de sus emociones, de sus desfallecimientos, de sus faltas y de su riqueza. El encuentro con el otro convoca simultáneamente la alteridad y la identidad. Es una confrontación con los límites del cuerpo y de los sentimientos. Se trata de reencuentros sorprendentes consigo mismo, un sí mismo que se refleja en el rostro del otro, al tiempo que se vela.

Borrar todo eso, como lo hace la pornografía, es borrar la humanidad del Hombre; es no querer saber que ese cuerpo que está ahí y que nos caracteriza siempre es tomado en un doble movimiento de apertura y cierre al mundo y a los otros. Es, por último, no admitir que somos "desfallecientes" y "poderosos" a la vez, y que nuestro cuerpo es simultáneamente una "falla" que quiebra la omnipotencia y una "certeza" de existencia. Como lo escribe Jeanne Hyvrard: "Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es el mío. Este cuerpo que sin embargo es el mío. Este cuerpo ajeno. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo por reconquistar. Esta fatiga. Este aplastamiento. Esta trituración cotidiana. Esta trituración de la vida que resiste. Esta trituración del cuerpo que no puede ni vencer ni capitular. Este cuerpo que se deshace tranquilamente. Este cuerpo de juventud que entra en transparencia. Este grito de amor al que nada puede colmar".[4]

Decir del cuerpo que es mi habitación es reconocer su existencia al sujeto. Decir del cuerpo que es ajeno, al tiempo que es familiar, es aceptar su posibilidad de actuar y cuestionar. El problema es saber si las conductas pornográficas posibilitan eso o si, al alejar al sujeto de su cuerpo y de su deseo, más bien no impiden que cualquiera acceda a sí mismo y al otro.

4. Hyvrard, Jeanne, *La Meurtritude*, París, Éditions de Minuit, 1977, pág. 31.

BIBLIOGRAFÍA

Abbot, Franklin (ed.), *Men and Intimacy,* Freedom, California, Crossing Press, 1990.

Abbot, Sharon A., "Motivation for Pursuing an Acting Career in Pornography", en R. Weitzer (ed.), *Sex for Sale. Prostitution, Pornography and the Sex Industry,* Londres, Routledge, 2000, págs. 17-34.

Aglietta, Michel, Orléan André, *La Violence de la monnaie,* París, PUF, 1982.

Altman, Meryl, "Everything They Always Wanted You to Know: The Ideology of Popular Sex Literature", en Vance C. S. (ed.), *Pleasure and Danger,* Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984, págs. 115-130.

Anderson, Raffaëla, *Hard,* París, Grasset, 2001.

Anscombe, Elizabeth M., *Intention,* Nueva York, Blackwell, 1958.

Antelme, Robert, *L'Espèce humaine,* París, Gallimard, 1978.

Arcan, Nelly, *Putain,* París, Éditions du Seuil, 2001.

Arcand, Bernard, *Le Jaguar et le Tamanoir. Anthropologie de la pornographie,* Montreal, Boréal, 1991.

Aristóteles, *L'Éthique à Nicomaque,* trad. de R. A. Gauthier, J.-Y. Jolif, París/Lovaina, Nauvelaerts, 2 t., 1958-1970.

Aristóteles, *De l'âme,* en *Œuvres complètes,* París, Les Belles Lettres, 1966.

Assiter, Alison, "Autonomy and Pornography", en Griffiths M. y Whitford M. (ed.), *Feminist Perspectives in Philosophy,* Londres, Macmillan, 1988.

——— (ed.), *Bad Girls and Dirty Pictures,* Londres, Pluto Press, 1993.

Authier, Christian, *Le Nouvel Ordre sexuel*, París, Bartillat, 2002.
Baas, Bernard, *Le Désir pur*, Lovaina, Peeters, 1992.
Baird, Robert M.; Rosenbaum, Stuart E., (ed.), *Pornography: Private Right or Public Menace*, Buffalo, N.Y., Prometheus, 1991.
Baker, Robert; Elliston, Frederick (ed.), *Philosophy and Sex*, Buffalo, Prometheus, 1984.
Balandier, Georges, *Le Désordre*, París, Fayard, 1988.
Baqué, Dominique, *Mauvais Genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, París, Regard, 2002.
Baron-Carvais, Annie; Bertrand, Claude-Jean, *Introduction à la pornographie*, París, La Musardine, 2001.
Barrel, James, "Sexual Arousal in the Objectifying Attitude", *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, 13, 1974, págs. 90-108.
Barry, Kathleen L., *Female Sexual Slavery*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1979.
———, *The Prostitution of Sexuality*, Nueva York, New York University Press, 1995.
Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, París, Éditions du Seuil, 1971.
Bartky, Sandra L., *Feminity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, Nueva York, Routledge, 1990.
Bataille, Georges, *L'Érotisme*, París, Éditions de Minuit, 1957.
———, *Le Bleu du ciel*, París, J.-J. Pauvert, 1957.
———, *Les Larmes d'Éros*, París, J.-J. Pauvert, 1961.
———, *Madame Edwarda* (1956), París, J.-J. Pauvert, 1973.
———, *Histoire de l'érotisme*, en *Œuvres complètes*, VIII, París, Gallimard, 1976.
———, *L'Expérience intérieur*, París, Gallimard, 1978.
Baudrillard, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, París, Gallimard, 1976.
———, *De la séduction*, París, Galilée, 1979.
———, *Le Complot de l'art*, París, Sens & Tonka, 1997.
———, *Télémorphose*, París, Sens & Tonka, 2001.
Baudry, Patrick, *La Pornographie et ses images*, París, Armand Colin, 1997.
Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, París, Gallimard, 1949.
Belliotti, Raymond, "A Philosophical Analysis of Sexual Ethics", *Journal of Social Philosophy*, 10, 1979, págs. 8-11.
———, *Good Sex. Perspectives on Sexual Ethics*, Lawrence, University Press of Kansas, 1993.

Bergala, Alain; Déniel, Jacques; Leboutte, Patrick, *Une encyclopédie du nu au cinéma*, París, Yellow Now, 1994.
Bettelheim, Bruno, *La Forteresse vide* (1967), París, Gallimard, 1982.
Blackwood, Evelyn, *Female Desire*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, París, Gallimard, 1955.
———, *Lautréamont et Sade*, París, Éditions de Minuit, 1963.
Bonnet, Gérard, *Défi à la pudeur*, París, Albin Michel, 2003.
Bordo, Susan, *The Fight to Objectivity*, Albany, State University of New York Press, 1987.
———, "Material Girl", en *Unabearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley, University of California, 1993.
———, "Bringing Body to Theory", en Welton D. (ed.), *Body and Flesh*, Oxford, Blackwell, 1998.
Borel, France, *Le Vêtement incarné. Les métamorphoses du corps*, París, Calmann-Lévy, 1992.
Boyer, Martine, *L'Écran de l'amour*, París, Plon, 1990.
Breillat, Catherine, *Pornocratie*, París, Denoël, 2001.
Brett, Annabel S., *Liberty, Right and Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
Brod, Harry, "Pornography and the Alienation of Male Sexuality", *Social Theory and Practice*, 14, 1988, págs. 265-284.
Brohm, Jean-Marie, "Constructions du corps: quel corps?", en C. Garnier (ed.), *Le Corps rassemblé*, Ottawa, Éditions d'agence d'ARC, 1991.
Brownmiller, Susan, *Against Our Will: Men, Women, and Rape*, Nueva York, Bantam, 1976.
———, *Feminity*, Nueva York, Ballantine, 1984.
Brumberg, Joan-Jacobs, *The Body Project: An Intimate History of American Girls*, Nueva York, Random House, 1997.
Buber, Martin, *Je et Tu*, París, Aubier, 1969.
Buci-Glucksmann, Christine, *La Folie du voir. Une esthétique du virtuel*, París, Galilée, 2002.
Bullough, Vern L.; Boullogh, Bonnie, *Sexual Attitudes: Myths and Realities*, Buffalo, Prometheus, 1995.
Buss, David, *The Evolution of Desire*, Nueva York, Basic Books, 1994.
Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York, Routledge, 1990.
Butler, Judith, *Bodies That Matter*, Nueva York, Routledge, 1994.
———, *Excitable Speech*, Londres, Routledge.

———, *Subjects of Desire* (1987), Princeton, Princeton University Press, 1999.
Caplan, Paula, *The Myth of Women's Masochism*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.
Cherry, Mark J. (ed.), *Persons and Their Bodies: Rights, Responsibilities, Relationships*, Dordrecht, Kluwer, 1999.
Clair, Jean, *Le Nu et la Norme*, París, Gallimard, 1988.
———, *La Barbarie ordinaire*, París, Gallimard, 2001.
Clark, Kenneth, *Le Nu*, París, Hachette Littérature, 1998.
Cooper, John M., *Reason and Emotion*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
Connell, Robert W., *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995.
Cornell, Drucilla, *The Imaginary Domain*, Londres, Routledge, 1995.
———, *Feminism and Pornography*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
Christensen, Ferrel M., *Pornography: The Other Side*, Nueva York, Praeger, 1990.
Davidson, Arnold, "Sex and the Emergency of Sexuality", *Critical Inquiry*, 14, 1987, págs. 16-48.
Day, Gary; Bloom, Clive, *Perspectives on Pornograhy*, Londres, Macmillan, 1988.
Deleu, Xavier, *Le Consensus pornographique*, París, Mango Éditions, 2002.
Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, París, Éditions de Minuit, 1967.
———, *Logique du sens*, París, Éditions de Minuit, 1969.
———, *L'Image-Mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983.
———, *L'Image-Temps*, París, Éditions de Minuit, 1984.
———, *Critique et clinique*, París, Éditions de Minuit, 1993.
Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Mille plateaux*, París, Éditions de Minuit, 1980.
Delgado, Richard; Stefancic, Jean, *Must We Defend Nazis? Hate Speech, Pornography and the New First Amendment*, Nueva York, New York University Press, 1997.
Desbarats, Catherine, *Violence du cinéma*, Rennes, Acor, 1996.
Despentes, Virginie, *Baise-moi*, París, Éditions Grasset, 1999.
Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, París, Gallimard, 1999.
Didier-Weill Alain, "La honte et la pudeur: les deux voiles", *Patio*, 3, 1984, págs. 79-81.

———, *Les Trois Temps de la loi*, París, Éditions du Seuil, 1995.
Dolto, Françoise, *Au jeu du désir*, París, Éditions du Seuil, 1981.
———, *L'Image inconsciente du corps*, París, Éditions du Seuil, 1984.
———, *Sexualité féminine*, París, Le Livre de poche, 1985.
Donnerstein, Edward; Linz, Daniel; Malamuth, Neil, *The Question of Pornography*, Nueva York, Free Press, 1988.
Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur la notion de pollution et de tabou* (1967), París, La Découverte, 1992.
Duras, Marguerite, *La Vie tranquille* (1944), París, Gallimard, 1972.
Dworkin Andrea, *Women-Hating*, Nueva York, Dutton, 1974.
———, *Our Blood*, Nueva York, Harper and Row, 1976.
———, *Pornography: Men Possessing Women* (1979), Nueva York, E. P. Dutton, 1983.
———, *Intercourse*, Nueva York, Free Press, 1987.
Dwyer, Susan; Hoff, Joan, (ed.) *The Problem of Pornography*, Belmont, California, Wadsworth, 1995.
Ellis, Kate; Jaker, Beth (eds.), *Caught Looking*, East Haven, Connecticut, Long River Books, 1992.
Engelhardt, Tristan H., *The Foundations of Bioethics*, Oxford, Oxford University Press, 1996.
———, *Bioethics and Secular Humanism. The Search for a Common Morality*, Filadelfia, Trinity Press International, 1991.
Ernaux, Annie, *Les Armoires vides*, París, Gallimard, 1974.
———, *Passion simple*, París, Gallimard, 1991.
Faligot, Roger, Kauffer Rémy, *Porno business*, París, Fayard, 1987.
Fédida, Pierre, *Corps du vide et espace de séance*, París, Delarge, 1977.
———, *Par où commence le corps humain*, París, PUF, 2000.
Firestone, Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case of Feminist Revolution*, Nueva York, Morrow, 1970.
Fleischer, Alain, *La Pornographie. Une idée fixe de la photographie*, París, La Musardine, 2000.
Foucault, Michel, *Naissance de la clinique*, París, PUF, 1963.
———, *Surveiller et punir*, París, Gallimard, 1975.
———, *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, t. 1, París, Gallimard, 1976.
———, *L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité*, t. 2, París, Gallimard, 1984.
Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1914), París, Gallimard, 1949.

———, "Lettre de G. Grodadeck à Freud", *Correspondance (1873-1939)*, París, Gallimard, 1966.
———, *La Vie sexuelle*, París, PUF, 1976.
———, *Le Moi et le Ça* (1922), en *Œuvres complètes*, XVI, París, PUF, 1991.
Frost, Brian, *Book of the Were Wolf*, Londres, London Sphere Books, 1973.
Gauthier, Alain, *Du visible au visuel*, París, PUF, 1996.
———, *Practical Reasoning*, Oxford, Oxford University Press, 1963.
Gauthier, Mona, *La Jouissance prise aux mots*, París, L'Harmattan, 1996.
Garde, Serge, *L'Industrie du sexe*, París, Messidor, 1987.
Gebhard, Paul, *Sex Offenders*, Nueva York, Harper and Row, 1965.
Girard, René, *La Violence et le Sacré*, París, Grasset, 1972.
Glenmullen, Joseph, *The Pornographer's Grief and Other Tales of Human Sexuality*, Nueva York, Harper Collins, 1993.
Goldschmidt, Paul, *Pornography and Democratization*, Boulder, Westview Press, 1998.
Gombrowicz, Witold, *La Pornographie* (1960), París, Gallimard, 1995.
Granoff, Wladimir; Perrier, François, *Le Désir et le Féminin* (1964), París, Aubier, 1991.
Gray, Robert, "Sex and Sexual Perversion", *Journal of Philosophy*, 75, 1978, págs. 189-199.
Greenspan, Patricia, *Practical Guilt*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.
Griffin, Susan, *Pornography and Silence*, Nueva York, Harper and Row, 1979.
Grossman, Albert, *Performing Sex*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
Grodadeck, Georges, *Le Livre du ça*, París, Gallimard, 1978.
Gubar, Susan, "Representing Pornography", en S. Gubar, J. Hoff (eds.), *For Adult Users Only: The Dilemma of Violent Pornography*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.
Guéhenno, Jean, *Caliban parle*, París, Grasset, 1928.
Hamer, Dean, Copeland Peter, *The Science of Desire*, Nueva York, Simon and Schuster, 1994.
Hart, Lynda, *Between the Body and the Flesh. Performing Sadomasochism*, Nueva York, Cambridge University Press, 1998.
Harvey, Keith, *Language and Desire*, Londres, Routledge, 1997.

Hekman, Susan, "Material Bodies", en D. Welton (ed.), *Body and Flesh*, Oxford, Blackwell, 1998.
Henry, Michel, *La Barbarie*, París, Grasset, 1987.
Hirt, Jean-Michel, "Le cinéma de la mise à nu", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 29, 1984, págs. 249-268.
Hoagland, Sarah L., "Sadism, Masochism and Lesbian-Feminism", en R. Linden, D. R. Pagano, D. H. Russel y S. Leigh Star (eds.), *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis*, East Palo Alto, California, Frog In The Well, 1982.
Honore, Antony M., "Ownership", en Guest (ed.), *Oxford Essays in Jurisprudence*, Oxford, Oxford University Press, 1961.
Hunter, James F. M., *Thinking About Sex and Love*, Nueva York, St. Martin's, 1980.
Huston, Nancy, *Mosaïque de la pornographie*, París, Denoël, 1982.
Huxley, Aldous H., *Le Meilleur des mondes* (1932), París, Plon, 1977.
Hyvrard, Jeanne, *La Meurtritude*, París, Éditions de Minuit, 1977.
Illouz Eva, *Consuming the Romantic Utopia*, Princeton, Princeton University Press, 1997.
Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, París, Éditions de Minuit, 1984.
Itzin, Catherine (ed.), *Pornography: Women, Violence and Civil Liberties*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
Jackson, Thomas P., *The Love Disconsoled*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
Jacobsen, Rockney, "Arousal and the Ends of Desire", *Philosophy and Phenomenological Research*, 53, 3, 1993, págs. 617-632.
Jaggar, Alison, *Feminism Politics and Human Nature*, Totowa, Rowman and Allanheld, 1983.
Jankélévitch, Vladimir, *Les Vertus et l'Amour* (1970), París, Flammarion, 1986.
Jeffords, Susan, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
Jeffrey, Sheila, *Anti-Climax: A Feminist Perspective on the Sexual Revolution*, Londres, The Women's Press, 1990.
Kaite, Berkeley, *Pornography and Difference*, Indianápolis, Indiana University Press, 1995.
Kant, Emmanuel, *Fondement de la métaphysique des mœurs* (1785), en *Œuvres philosophiques* II, París, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1985.

———, *Critique de la raison pratique* (1788), en *Œuvres philosophiques* II, París, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1985.
———, *Doctrine du droit* y *Doctrine de la vertu* (1797), en *Œuvres philosophiques* III, París, Gallimard "Bibliothèque de la Pléiade", 1986.
———, *Leçons d'éthique* (1775-1780), París, Le Livre de poche, 1997.
Kappeler, Susan, *The Pornography of Representation*, Oxford, Polity Press, 1986.
Kaufmann, Jean-Claude, *Corps de femmes, regard d'hommes. Sociologie des seins nus*, París, Nathan, 1995.
Kaufmann, Pierre (ed.), *L'Apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, París, Larousse, 1998.
Khan, Masud R., *Figures de la perversion* (1979), París, Gallimard, 1981.
Kimmel, Michael S. (ed.), *Men Confront Pornography*, Nueva York, Crown, 1990.
Kinsey, Alfred C.; Pomeroy, Wardell B.; Martin, Clyde E., *Sexual Behaviour in the Human Male*, Filadelfia, Saunders, 1948.
Kinsey, Alfred C.; Pomeroy; Wardell B., Martin, Clyde E., *Sexual Behaviour in the Human Female*, Filadelfia, Saunders, 1953.
Klossowski, Pierre, *La Monnaie vivante* (1994), París, Éditions Rivages, 1997.
Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Éditions du Seuil, 1980.
La Boétie, Étienne de, *Le Discours de la servitude volontaire*, París, Payot, 1976.
Lacan, Jacques, *Écrits*, París, Éditions du Seuil, 1966.
———, *Le Séminaire II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1954-1955), París, Éditions du Seuil, 1978.
———, *Le Séminaire IV. La relation d'objet* (1956-1957), París, Éditions du Seuil, 1994.
———, *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-1960), París, Éditions du Seuil, 1986.
———, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), París, Éditions du Seuil, 1974.
Lane, Frederick S., *Obscene Profits: The Entrepreneurs of Pornography in the Cyber Age*, Londres, Routledge, 2000.

Langton, Rae, "Subordinating, Silencing, and Pornography's Authority", en R. Post (ed.), *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 1998.
———, "Speech acts and Unspeakable Acts", en D. Cornell (ed.), *Feminism and Pornography*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
Laurent, Jacques, *Le Nu vêtu et dévêtu*, París, Gallimard, 1979.
Lawrence David H., "À propos de *L'Amant de lady Chatterley*", *Phoenix II*, 1929, págs. 487-515.
———, *L'Amant de lady Chatterley* (1928), París, Gallimard, 1993.
———, *Pornographie et obscénité* (1929), París, Fayard, 2001.
Lazarus, Richard, *Emotions and Adaptation*, Nueva York, Oxford University Press, 1991.
Lear, Jonathan, *L'Amour et sa place dans la nature* (1990), París, PUF, 1995.
Legendre, Pierre, *Les Enfants du texte*, París, Fayard, 1992.
Leighton, Stephen, "What We Love", *Australasian Journal of Philosophy*, 71, 1993, págs. 145-158.
Lenne, Gérard, *Érotisme et cinéma*, París, La Musardine, 1999.
Leraton, René-Paul, *Gay Porn*, París, H & O Éditions, 2002.
Levi, Primo, *Si c'est un homme* (1958), París, Julliard, 1987.
Levinas, Emmanuel, *Le Temps et l'Autre*, París, PUF, 1983.
———, *Totalité et infini* (1971), París, Le Livre de poche, 1990.
Le Breton, David, *Des visages* (1992), París, Métailié, 2003.
Locke, John, *Deuxième Traité sur le gouvernement civil* (1690), París, PUF, 1993.
MacKinnon, Catherine A., *Feminism Unmodified*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987.
———, "Pornography, Civil Rights and Speech", *Harvard Civil Rights-Civil Liberties Review*, 1985, 20/1.
———, *Only Words* (1993) Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994.
———, "Pornography Left and Right", en M. Nussbaum, D. Estlund (eds.), *Sex, Preference and Family*, Nueva York, Oxford University Press.
———, "Not a Moral Issue", en D. Cornell (ed.), *Feminism and Pornography*, Oxford Readings in Feminism, Oxford University Press, Oxford, 2000.
———, Dworkin Andrea, *In Harm's Way*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1997.

Magritte, René, *Écrits complets*, París, Flammarion, 1979.
Malraux, André, *La Tête d'obsidienne*, París, Gallimard, 1974.
Marcuse, Herbert, *Éros et civilisation*, París, Éditions du Seuil, 1955.
Marion, Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, París, Grasset, 2003.
Marzano, Maria Michela, *Norme e natura: una genalogia del corpo umano*, Nápoles, Vivarium, 2001.
———, *Penser le corps*, París, PUF, 2002.
———, *Straniero nel corpo*, Milán, Giuffré, 2003.
Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, París, Descartes et Cie, 2001.
McClary, Susan, "Living to tell: Madonna's resurrection of the flesh", *Genders*, 7, 1990, págs. 1-16.
McCormack, Thelma, "If Pornography is the Theory, Is inequality the Practice?", *Philosophy of the Social Science*, 23, 1993, págs. 298-326.
McWhorter, Ladelle, *Bodies & Pleasures*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.
Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945.
Merleau-Ponty Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, París, Gallimard, 1964.
———, *L'Œil et l'Esprit*, París, Gallimard, 1964.
———, *Sens et non-sens*, París, Gallimard, 1966.
Mill, John Stuart, *De la liberté*, París, Presses Pocket, 1977.
Miller, Henry, *Tropique du Capricorne*, París, Éditions du Chêne, 1946.
———, *L'Obscénité et la Loi de réflexion*, París, La Musardine, 2001.
Miller, William I., *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1997.
Millet, Catherine, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, París, Éditions du Seuil, 2001.
Morel, Cinq-Mars José, *Quand la pudeur prend corps*, París, PUF, 2002.
Morgan, Robin, *Going too Far*, Nueva York, Random House, 1977.
Nagel, Thomas, "Perversion sexuelle" (1979), en *Questions mortelles*, París, PUF, 1985.
Nancy, Jean-Luc, *L'"Il y a" du rapport sexuel*, París, Galilée, 2001.
———, *Au fond des images*, París, Galilée, 2003.

Nimier, Marie, *La Nouvelle Pornographie*, París, Gallimard, 2002.
Nozick, Robert, *Anarchie, État et utopie* (1974), París, PUF, 1988.
———, *The Examined Life*, Nueva York, Simon and Schuster, 1989.
Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
———, *The Therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
———, *Sex and Social Justice*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.
Odadey, Alison, *Performing Women*, Londres, Macmillan, 1999.
Ovidie, *Porno Manifesto*, París, Flammarion, 2002.
Paglia, Camille, *Sexual Personae*, New Haven, Yale University Press, 1990.
Palmier, Jean-Michel, "De l'expressionnisme au nazisme. Les arts et la contre-révolution en Allemagne 1914-1933", en *Éléments pour une analyse du fascisme*, París, Union générale d'édition, 1976.
Parmelin, Hélène, *Picasso dit...*, París, Gonthier, 1966.
Pascal, Blaise, *Pensées*, París, Flammarion, 1976.
Pasolini, Pier Paolo, *Écrits corsaires*, París, Flammarion, 1976.
Pateman, Carole, *The Sexual Contract*, Stanford, Stanford University Press, 1988.
Perelman, Marc, "Davantage de lumière!", en P. Dubus, *Transparences*, París, Éditions de la Passion, 1999.
Perrier, François, "Séminaire sur l'amour 1970-1971", *La Chaussée d'Antin* (1978), París, Albin Michel, 1994.
Petersen, James R., *The Century of Sex: Playboy's History of the Sexual Revolution (1900-1999)*, Nueva York, Grove Press, 1999.
Picasso, Pablo, *Propos sur l'art*, París, Gallimard, 1998.
Picod, Chantal, *Sexualité: leur en parler c'est prévenir*, París, Érès, 1994.
Platon, *Gorgias*, en *Œuvres complètes*, III, 2ª parte, París, Les Belles Lettres, 1963.
———, *Les Lois*, en *Œuvres complètes*, XI-XII, 1956.
———, *La République*, en *Œuvres complètes*, VII, 2ª parte, 1964.
———, *Phédon*, en *Œuvres complètes*, IV, 1ª parte, 1963.
———, *Phèdre*, en *Œuvres complètes*, IV, 3ª parte, 1961.
———, *Timée*, en *Œuvres complètes*, II, 1950.
———, *Le Banquet*, en *Œuvres complètes*, IV, 2ª parte, 1929.
Poilpot, Marie-Paule, (ed.) *Un nouvel âge de la vie: le temps de la post-adolescence*, París, Érès, 1999.

Pollard, Tessa M., Hyett Susan B., *Sex, Gender and Health*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
Posner, Richard, *Sex and Reason*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992.
Poulin, Richard; Coderre Cécile, *La Violence pornographique: la virilité démasquée*, Hull, Asticou, 1986.
———, *La Violence pornographique. Industrie du fantasme et réalités*, Yens sur Morges, Cabédita, 1993.
Priest, Graham, "Sexual Perversion", *Australasian Journal of Philosophy*, 75, 1997, págs. 360-371.
Primoratz, Igor, *Ethics and Sex*, Londres, Routledge, 1999.
Pultz, John; Mondenard, Anne de, *Le Corps photographié*, París, Flammarion, 1995.
Radkowski, Georges-Hubert, *Les Jeux du désir* (1980), París, PUF, 2002.
Rauschning, Hermann, *Hitler m'a dit*, París, Hachette, 1995.
Réage, Pauline, *Histoire d'O*, París, J.-J. Pauvert, (departamento de las ediciones Fayard, 2000), 1954.
Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté*, t. 1: *Le volontaire et l'involontaire* (1959), París, Aubier, 1988.
———, *Soi-même comme un autre*, París, Éditions du Seuil, 1991.
Root, John B., *Porno Blues*, París, La Musardine, 1999.
Rosenblum, Rachel, "Peut-on mourir de dire? Sarah Kofman, Primo Levi", *Revue française de psychanalyse*, 1, 2000.
Rousseau, Jean-Jacques, *Du contrat social* (1762), en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1964.
Rubin, Gay S., "The Catacombs. A Temple of the Buthole", en M. Thompson (ed.), *Leatherfolk. Radical Sex, People, Politics, and Practice*, Boston, Alyson, 1991.
Russell, Diana E. H. (ed.), *Making Violence Sexy: Feminist Views on Pornography*, Nueva York, Teachers College Press, 1993.
Sade Marqués de, *La Philosophie dans le boudoir*, París, Gallimard, 1976.
Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, París, Gallimard, 1938.
———, *L' tre et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), París, Gallimard, 1995.
Scheler, Max, *La Pudeur* (1914), París, Aubier Montaigne, 1952.
Schiffer, Stephen, "A Paradox of Desire", *American Philosophical Quarterly*, 13, 1976, págs. 195-202.

Schneider, Monique, "Endiguer", en C. Habib (ed.), *La Pudeur. La réserve et le trouble*, París, Autrement, 1992.
Scruton, Roger, *Art and Imagination*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1974.
———, *Sexual Desire*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1986.
Segal, Lyne, McIntosh Mary (eds.), *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1993.
Selz, Monique, *La Pudeur, un lieu de liberté*, París, Buchet/Chastel, 2003.
Shaffer, Jerome, "Sexual Desire", *Journal of Philosophy*, 1978, 75, págs. 175-189.
Sherwin, Susan, *Exploring Agency and Autonomy*, Filadelfia, Temple University Press, 1998.
Silelu, Miriam, *Cinéraires*, París, Lettres vives, 2002.
Simmel, Georg, *Philosophie de l'amour* (1913), París, Rivages, 1988.
———, *Secret et sociétés secrètes* (1908), París, Circé, 1991.
Soble, Alan, *Pornography*, New Haven CT, Yale University Press, 1986.
———, *The Structure of Love*, New Haven CT, Yale University Press, 1990.
———, *Sexual Investigation*, New Haven CT, Yale University Press, 1996.
——— (ed.), *Philosophy of Sex* (1980), Totowa NJ, Rowman & Littlefield, 1998.
Solomon, Robert C., *The Passions: The Myth and Nature of Human Emotions*, Nueva York, Doubleday, 1984.
Sontag, Susan, *Sur la photographie*, París, Christian Bourgois, 1993.
Spinoza, Baruch, *Éthique*, París, Flammarion, 1964.
Stampe, David W., "The Authority of Desire", *The Philosophical Review*, XCVI, 3, 1987, págs. 335-381.
Starobinski, Jean, *L'Œil vivant*, París, Gallimard, 1962.
Stein ,Edith, *Forms of Desire*, Nueva York, Routledge, 1992.
Steiner, George, *Langage et silence*, París, Éditions du Seuil, 1969.
Strasser, Freddy, *Emotions: Virtue of Vice*, Londres, Duckworth & Co., 1999.
Strossen, Nadine, *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*, Nueva York, Scribner, 1995.
Sullivan, Barbara, *The Politics of Sex*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Tang, Isabel, *Pornography,* Nueva York, Macmillan, 1999.
Taylor, Robert, "Sexual Experience", *Proceeding of the Aristotelian Society,* 1967-68, 68, págs. 87-104.
Teichman, Jenny, "Intention and Sex", en C. Diamond, J. Teichman (eds.), *Intention and Intentionality,* Londres, The Harvester Press, 1979.
Tisseron, Serge, *Les Bienfaits des images,* París, Odile Jacob, 2002.
Todad, Stanislav, *Learning Desire,* Londres, Routledge, 1998.
Tompson, Mary (ed.), *Leatherfolk. Radical Sex, People, Politics, and Practice,* Boston, Alyson, 1991.
Tondelli, Pier Vittorio, *Les Nouveaux Libertins* (1980), París, Éditions du Seuil, 1987.
———, *Chambres séparées* (1989), París, Éditions du Seuil, 1992.
Turan, Kenneth, Zito Stephen F., *American Pornographic Films and the People Who Make Them,* Nueva York, Praeger, 1985.
Valéry, Paul, *Degas, danse, dessin,* París, Gallimard, 1960.
Vasse, Denis, *La Chair envisagée,* París, Éditions du Seuil, 1988.
———, *Le Temps du désir* (1969), París, Éditions du Seuil, 1997.
Walker, Alice, "A Letter of the Time, or Should This Masochism Be Saved?", en R. R. Linden, D. R. Pagano, D. E. Russel, S. L. Star, *Against Sadomasochism: A Radical Feminist Analysis,* East Palo Alto, California, Frog In The Well, 1982.
Watson, Francis, *Agape, Eros, Gender,* Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
Weinstein, James, *Hate Speech, Pornography and Radical Attacks on Free Speech Doctrine,* Boulder, Westview Press, 1998.
Weiss, Gail, *Body Images,* Londres, Routledge, 1999.
Wetzer, Ronald, *Sex for Sale. Prostitution, Pornography and Sex Industry,* Londres, Routledge, 2000.
Whites, Zara, *Ma vie et mes fantasmes,* París, Alta, 1992.
Wiggins, David, "Claims of Need", en T. Honderich (ed.), *Morality and Objectivity,* Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985.
Wolfson, Nicholas, *Hate Speech, Sex Speech, Free Speech,* Londres, Praegel, 1997.
Wollheim, Richard, *On the Emotions,* New Haven, Yale University Press, 1999.
Woolf, Virginia, *Une chambre à soi,* París, Denoël, 1992.
Wunenberger, Jean-Jacques, *Philosophie des images,* París, PUF, 1997.